UNIV. OF CALIFORNIA

LE RASA

ESSAI SUR

L'ESTHÉTIQUE INDIENNE

PAR

SUBODH CHANDRA MUKERJEE.

PARIS
LIBRAIRIE FÉLIX ALCAN
108, BOULEVARD SAINT-GERMAIN (VIe).
1926

Tous droits de traduction, d'adaptation et de reproduction réservés pour tous pays.

a*

Digitized by Google

Digitized by Google

PRÉFACE

Ce petit ouvrage se propose d'étudier la théorie des *rasas* ou sentiments littéraires qui forme la pierre angulaire de toute la dramaturgie sanskrite et trouve aussi sa place distincte dans le système général de la Poétique sanskrite. L'étude est intéressante, non seulement parce qu'elle fait mieux comprendre la littérature dramatique de l'Inde, mais parce qu'elle se rattache par bien des liens à l'univers entier de la pensée indienne. Cette théorie, sous ses formes les mieux développées, porte l'empreinte des idées philosophiques et religieuses de l'Inde ; beaucoup de ses éléments essentiellement profonds et solides, ainsi que certains de ses traits purement formels et artificiels, trouvent leur explication dans l'influence de ces idées.

Afin de mieux faire comprendre cette théorie, je l'ai d'abord montrée dans toute sa simplicité originelle pour en observer ensuite le développement successif. Le chapitre VI résume la critique faite de la théorie par quelques auteurs sanskrits les plus renommés.

Dans un sujet tel que le *rasa*, placé pour ainsi dire sur la limite de l'esthétique proprement littéraire et de la philosophie, on court toujours le danger de se laisser entraîner sur l'un ou l'autre de ces deux terrains limitrophes. Je me suis rigoureusement imposé de m'en tenir à mon sujet et d'éviter autant que possible toute digression sur le domaine de la philosophie spéculative. Il m'a semblé hors de

632264

Digitized by Google

propos de discuter les idées de temps, d'espace, de sensation, etc., que manient si volontiers les critiques sanskrits de la théorie du *rasa* et sur lesquelles les doctrines philosophiques de l'Inde trouvent beaucoup à dire. Cependant, au chapitre VII on trouvera l'esquisse de quelques notions fondamentales de la philosophie indienne qui permettent de mieux comprendre les différentes manières de concevoir le *rasa* suggérées par les commentateurs de Bharata. Mais je me suis efforcé à rendre cet exposé aussi succinct et clair que possible, le destinant uniquement à faciliter la compréhension de ce qui suit.

Le chapitre VIII donne un historique du développement de la théorie des sentiments littéraires. En règle générale j'ai admis, pour les différents auteurs sanskrits, les dates établies par Dr. S. K. De dans ses *Studies in the History of Sanskrit Poetics*, vol. I. Je n'ai pas essayé de discuter les données historiques sur ce point; il m'a semblé, en effet, que pour peu que la succession chronologique des idées soit exacte, il importe peu que tel ou tel auteur ait vécu quelques années plus tôt ou plus tard. Dans le dernier chapitre, j'ai essayé d'analyser la théorie du *rasa* telle qu'elle est parvenue jusqu'à nous et d'en relever les points importants au point de vue de la psychologie moderne.

Les sources dont s'est inspirée la présente étude sont données dans sa partie bibliographique. A côté des auteurs sanskrits dont les ouvrages ont été mis à la base de mes recherches, j'ai également utilisé les travaux des savants modernes consacrés à la philosophie et à la poétique indiennes. Je n'ai malheureusement pas pu tirer grand profit du volume II des *Studies in the History of Indian Poetics*,

Digitized by Google

ce livre m'étant parvenu alors que mon étude était déjà achevée.

Les grandes lignes de la théorie des *rasas* ont été exposées par M. REGNAUD dans sa *Rhétorique sanskrite*. Mais cet ouvrage étant essentiellement descriptif, il ne cherche ni à retracer l'historique de la théorie, ni à relever ses bases psychologiques et ses points de contact avec la pensée philosophique de l'Inde. D'ailleurs, comme l'indique le titre même du livre de M. Regnaud, la question des *rasas* n'y tient qu'une place secondaire. Afin d'éviter autant que possible toute discordance éventuelle de vocabulaire technique, j'ai cru utile d'emprunter à l'excellent ouvrage de M. Regnaud un certain nombre d'expressions par lesquelles il a rendu en français les termes usités dans les poétiques sanskrites, en me réservant toutefois la liberté d'introduire quelque terme nouveau chaque fois que celui de mon prédécesseur ne m'a pas paru suffisamment expressif.

Il me reste à exprimer ici ma profonde reconnaissance à mes maîtres et amis qui ont bien voulu m'aider dans mon travail. Je ne trouve pas de paroles assez éloquentes pour témoigner mes sentiments de gratitude à mon Maître, M. SYLVAIN LÉVI, qui a suivi mon travail depuis ses premières ébauches jusqu'à son achèvement définitif, me prodiguant sans cesse les ressources infiniment précieuses de ses suggestions et de ses critiques. Sa généreuse sympathie, ses affectueux encouragements ont illuminé mon séjour à Paris d'une chaude et réconfortante clarté. M. ÉMILE SENART, ami fidèle des étudiants hindous, a eu également l'extrême bonté de s'intéresser aux premières ébauches de mon travail et de me suggérer, au cours d'une discussion,

Digitized by Google

des aperçus dont je lui sais un gré infini. M. MASSON-OURSEL a bien voulu revoir le manuscrit de mon livre qui a grandement profité de ses observations et corrections.

J'ai contracté une véritable dette de reconnaissance envers ma camarade et amie Mme NADINE STCHOUPAK qui, inlassablement, a mis à ma disposition, son temps, son amitié et la finesse de sa critique pénétrante.

S. MUKERJEE.

Digitized by Google

BIBLIOGRAPHIE

Bharata. — *Nāṭyaśāstra*, éd. Kāvyamālā. Bombay, 1894. — Traité de Bharata sur le Théâtre, Texte Sanscrit, édition critique, par Joanny Grosset. Tome I. (Ch. 1-14).

Bhāmaha. — *Bhāmahālaṅkāra*, App. viii à l'édition de Pratāparudrayaśobhūṣaṇa par K. P. Trivedi dans la Bombay Sanskrit Séries, 1909.

Daṇḍin. — *Kāvyādarśa*, avec le commentaire Hṛdayaṅgama et celui de Taruṇavācaspati, éd. Raṅgācārya. Madras, 1910.

Udbhaṭa. — *Kāvyālaṅkārasaṅgraha*, avec le commentaire de Pratihārendurāja, éd. Telang. Nirṇayasāgara Press. Bombay, 1915.

Vāmana. — *Kāvyalaṅkārasūtravṛtti*, avec le commentaire °*Kāmadhenu*, de Gopīndraṭippabhūpāla. Śrī Vāṇivilāsa Series. n. 5. Śrīraṅgam, 1909.

Rudraṭa. — *Kāvyālaṅkāra*, avec le commentaire de Namisādhu. Kāvyamālā. Bombay, 1906.

Le *Dhvanyāloka*, avec le commentaire (pour les trois premiers chapitres) d'Abhinavagupta. Kāvyamālā. Bombay, 1911. Le commentaire sur le quatrième chapitre de S. K. De. Calcutta, 1922.

Rājaśekhara. — *Kāvymīmāṁsā*, éd. par Dalal. Gaekwar Oriental Series. Baroda, 1916.

Dhanañjaya. — *Daśarūpaka*, avec le commentaire de Dhanika. Nirṇayasāgara Press. Bombay, 1917.

Bhoja. — *Sarasvatī-kaṇṭhābharaṇa*, éd. Jīvananda Vīdyāsāgara. Calcutta, 1894.

Mahimabhaṭṭa. — *Vyaktiviveka*, éd. Gaṇapati Śāstrī. Trivandrum Sanskrit Series, 1909.

Mammaṭa. — *Kāvyaprakāśa*, avec les commentaires °*Pradīpa* et °*Uddyota*. Ānandāśrama Series. Poona, 1911.

Ruyyaka. — *Alaṅkārasūtra*, avec le commentaire de Samudrabandha, éd. Gaṇapati Śāstrī. Trivandrum Sanskrit Series, 1915.

Digitized by Google

Hemacandra. — *Kāvyānuśāsana*, avec son propre commentaire. Kāvyamālā. Bombay, 1901.

Vidyādhara. — *Ekāvalī*, avec le commentaire de Mallinātha, éd. K. P. Trivedi. Bombay Sanskrit Series. Bombay, 1903.

Vidyānātha. — *Pratāparudrayaśobhūṣaṇa*, avec le commentaire de Kumārasvāmin, éd. K. P. Trivedi. Bombay Sanskrit Series. Bombay, 1909.

Viśvanātha. — *Sāhityadarpaṇa*, avec le commentaire de Rāmacaraṇa Tarkavagīśa, éd. Durgāprasāda Dviveda. Nirṇayasāgara press. Bombay, 1915.

Śiṅgabhūpāla. — *Rasārṇavasudhākara*, éd. Gaṇapati Śāstrī. Trivandrum Sanskrit Series, 1916.

Bhāṇudatta. — *Rasatarańgiṇī*, éd. Regnaud dans son ouvrage « Rhétorique Sanskrite ». Paris, 1884.

— *Rasamañjarī*, éd. Veṅkaṭācārya Śāstrī. Madras, 1909.

Rūpa Gosvāmin. — *Ujvalanīlamaṇi*, avec le commentaire de Viśvanātha Cakravartin. Kāvyamāla, 1913.

Jagannātha. — *Rasagańgādhara*, avec le commentaire, par Nagoji. Kavyamālā, 1913.

Sāradātanaya. — *Bhāvaprakāśa*, extraits dans le Catalogue of Manuscripts in the Oriental Manuscript Library, Madras, n° 13010.

Keśavamiśra. — *Alaṅkāraśekhara*. Ḳāvyamālā, 1895.

Amaruśataka, par Amarukakavi. Nirṇayasāgara Press. Bombay.

Kumārasambhava, par Kālidāsa. Nirnayasāgara Press. Bombay, 1923.

Veṇisaṁhāra, par Nārāyaṇa Bhaṭṭa. Nirṇayasāgara Press. Bombay, 1915.

Hanumannāṭaka, éd. Jīvānanda Vidyasāgara. Calcutta.

Śakuntalā, par Kālidāsa. Nirṇayasāgara Press. Bombay, 1916.

Mālatīmādhava, par Bhavabhūti, éd. Sir R. G. Bhaudarkar. Bombay Sanskrit Series. Bombay, 1905.

Mahāvīracarita, par Bhavabhūti. Nirṇayasāgara Press. Bombay, 1910.

Uttararāmacarita, par Bhavabhūti. Nirṇayasāgara Press. Bombay, 1915.

Raghuvaṁśa, par Kālidāsa. Nirṇayasāgara Press. Bombay.

Digitized by Google

Vikramorvaśī, par Kālidāsa. Nirṇayasāgara Press. Bombay, 1914.
Meghadūta, par Kālidāsa, éd. K. B. Pāthak. Poona, 1916.
Ratnāvali, par Śriharṣa. Nirṇayasāgara Press. Bombay, 1913.
Priyadarśikā, par Śrīharṣa, éd. Jāvānanda Vidyāsāgara. Calcutta, 1874.
Śiśupālavadha, par Māgha. Nirṇayasāgara Press. Bombay, 1902.
Subhāṣitāvali, par Vallabhadeva, éd. Peterson. Bombay Sanskrit Series. Bombay, 1886.
Mṛcchakaṭika, par Śūdraka. Nirṇayasāgara Press. Bombay, 1916.
Prabodhacandrodaya, par Kṛṣṇamiśra. Nirṇayasāgara Press, 1898.
Taittiriyopaniṣad, Ānandaśrama Series.

Bhandarkar, Sir R. G. — *Vaisnavism, Śaivism and minor religious systems*. Strasbourg, 1913.
Brahmasūtra, avec le commentaire de Śaṅkarācārya et la *Bhāmatī* de Vācaspatimiśra. Śrīvenkaṭeśvara Press. Bombay.
S. K. De. — *Studies in the History of Sanskrit Poetics*. London, 1923 et 1925.
Harichand. — *Kālidāsa et l'Art Poétique de l'Inde*. Paris, 1917.
Kapila. — *Sāṅkhyasūtras*, Calcutta, 1922.
A. B. Keith. — *The Sanskrit Drama*. Oxford, 1924.
Sten Konow. — *Das Indische Drama*. Berlin, 1920.
Sylvain Lévi. — *Le Théâtre Indien*. Paris, 1890.
Pāṇini. — *Pāṇinis Grammatik* éd. Böthlingk. Leipzig, 1887.
P. Regnaud. — *La Rhétorique Sanskrite*. Paris, 1884.
Winternitz. — *Geschichte der indischen Litteratur*. Dritter Band. Leipzig, 1922.

Aristote. — *The Poetics of Aristotle*, traduction anglaise, par S. H. Butcher. London, 1922.
Bain. — *The Emotions and Will*.
Bergson. — *Le Rire*. Paris, 1924.
Descartes. — *Les Passions de l'Ame*. Paris.
G. Dumas. — *La Tristesse et la Joie*. Paris, 1900.
— *Traité de Psychologie*. Paris, 1924.

Digitized by Google

José Frappa. — *Les Expressions de la Physionomie Humaine* Paris, 1902.
Herbart. — *Psychologie als Wissenschaft.*
Mercier. — *The Nervous System and the Mind,* 1888.
Nahlowsky. — *Das Gefühlsleben.* Leipzig, 1862.
Th. Ribot. *L'Imagination Créatrice.* Paris, 1921.
— *La Psychologie des Sentiments.* Paris, 1922.
— *La Logique des Sentiments.* Paris, 1920.
— *Essai sur les Passions.* Paris, 1923.
— *Problèmes de la Psychologie Affective.* Paris, 1924.
Bertrand Russel. — *Analysis of the Mind.*
Herbert Spencer. — *Principles of. Psychology.*
Strong. — *The Psychology of Pain.* Psych. Rev., 1895.
J. Sully. — *The Human Mind.*

Digitized by Google

UNIV. OF
CALIFORNIA

INTRODUCTION

Les documents littéraires les plus anciens des Indo-Aryens sont conservés dans les Védas. Leur style montre que la langue en tant que moyen d'expression répondant aux plus hautes pensées et aux plus nobles aspirations d'un peuple avait été cultivée dès une époque très reculée et que dès cette époque on avait reconnu que les différents sentiments commandaient différents modes de leur expression. Ainsi les hymnes *saṁvādas*[1] du *Ṛg-veda* et les scènes dramatiques dialoguées qu'on trouve jusque dans les rites sacrés[2] attestent que l'expression dramatique des sentiments jouissait d'une grande faveur.

La diversité des procédés fit naître tout naturellement le besoin d'étudier et d'analyser aussi bien les modes d'expression que les sentiments mêmes. L'investigation se borna d'abord à l'analyse des figures employées et des combinaisons phonétiques auxquelles le sanskrit se prête si bien. Mais il se trouva des gens qui voulurent approfondir davantage leurs

1. Le *Ṛg-veda* contient au moins une quinzaine de ces hymnes dialogués, dont le caractère dramatique n'est pas douteux (sans parler d'autres d'une forme moins nette). Ce sont : I, 165, 170, 179 ; II, 33 ; IV, 18 ; VII, 33 ; VIII, 100 ; X, 10, 28, 51, 52, 53, 86, 95, 108.

2. Par exemple l'achat de la plante du Soma dans le sacrifice du Soma ; la lutte entre le Vaiśya et le Śūdra et la discussion entre l'étudiant brahmanique et la courtisane dans le *Mahāvrata*.

Digitized by Google

recherches sur ce qu'ils appelaient « l'esprit de la Poésie » (*kāvyasya ātmā*). Il y eut là-dessus des opinions différentes, chacune attachant une valeur particulière à tel ou tel aspect de la poésie. Malheureusement les travaux les plus anciens sur la poétique sanskrite n'étant pas parvenus jusqu'à nous, il nous est impossible de nous faire une idée très nette de cette première période de discussion qui précéda la cristallisation des diverses théories. Tout ce que nous en savons c'est que nombre d'auteurs étaient entrés en lice dont les œuvres nous sont restées inconnues, mais dont les noms étaient familiers à Pāṇini, Daṇḍin et même à Rājaśekhara : Kṛśāśva Silālin[1], Medhāvin[2], Kāśyapa, Vararuci[3], Śauddhodani[4].

A l'époque du Dhvanikāra (vers le IXe siècle A. D. — la date n'a pu être plus précisément établie) — il s'était formé quatre écoles distinctes :

(1) L'*École Alaṅkāra* qui mettait au premier plan les figures du discours et les combinaisons phonétiques. Elle est représentée par Bhāmaha et Daṇḍin;

(2) L'*École Rīti* qui considère le style comme l'élément le plus important de la composition littéraire. Son représentant est Vāmana;

(3) L'*École Rasa* d'après laquelle le sentiment constitue le point déterminant de l'œuvre. Elle est représentée par Bharata;

(4) L'*École Dhvani* qui attribue une valeur prépondérante au *dhvani*, c'est-à-dire à la résonance éveillée

1. *Pāṇini*, IV, III, 110-11.
2. *Bhāmaha*.
3. Le Commentaire *Hṛdayaṅgama* de Daṇḍin I. 2.
4. Kesavamiśra-*Alaṅkāraśekhara* p. 20 (Nirṇayasāgara éd.)

Digitized by Google

dans l'esprit par une œuvre littéraire. Cette théorie est représentée par l'auteur dit Dhvanikāra, dont le nom est perdu.

La synthèse des théories du *rasa* et du *dhvani* formulée par Ānandavardhana dans son exposé *(vṛtti)* des stances *(kārikās)* du Dhvanikāra a été adoptée par tous les auteurs des traités de Poétique sanskrite *(alaṅkāra)*. Admirablement résumée par Mammata dans son *Kāvyaprakāśa* (11e siècle A. D.) elle demeure aujourd'hui encore pour les sanskritistes de l'Inde la pierre angulaire de toute critique littéraire.

Cependant la théorie antérieure de l'*alaṅkāra* n'a pas cédé le terrain sans résistance et le *Vyaktiviveka* de Mahimabhaṭṭa (11e siècle A. D.) survit encore, ingénieuse défense d'une position faible.

Ces recherches tendant à déterminer l'essence de la Poésie étaient indispensables pour une langue dans laquelle même des travaux de pathologie, (comme par exemple, le *Nidāna* de Vāgbhaṭa), étaient écrits en vers fleuris, alors que les idées les plus subtiles et les combinaisons de figures les plus extraordinaires étaient parfois exprimées en prose (comme par exemple la *Kādambarī* de Bāṇa et la *Vāsavadattā* de Subandhu).

Au cours de ces recherches on est venu à conclure que le but de la poésie est de susciter dans l'esprit du lecteur et du spectateur les images et les sentiments qui avaient surgi dans l'âme du poète tandis qu'il vivait son œuvre. Ceci conduisit à une analyse minutieuse de la nature de ces sentiments, de leurs éléments constitutifs, de leurs relations réciproques, de la façon dont ils sont excités, développés et apai-

Digitized by Google

sés (genèse, culmination et déclin des sentiments) et des meilleurs moyens de les présenter. En ce sens la Poétique sanskrite ne se borne pas à contribuer à la juste appréciation de l'œuvre littéraire, mais devient en quelque sorte une analyse philosophique de la psychologie des sentiments. C'est une étude très intéressante que d'examiner comment cette question a été résolue par les différents systèmes philosophiques de l'Inde avec leurs théories de la composition, des facultés et des fonctions de l'esprit.

D'après l'école *Alaṅkāra* goûter une œuvre littéraire c'est jouir de la perception sensorielle d'une série d'images séparées, surgies dans l'esprit de l'auteur et projetées au moyen de mots dûment adaptés dans l'esprit des auditeurs ou des lecteurs. Le résultat inévitable de ce point de vue était d'exagérer la coloration des images, ceci entraînant souvent des formes qui manquaient de naturel; et lorsqu'il apparut que toute jouissance impliquait un élément d'excès quasi-douloureux, on ne put éviter l'avènement de toute une catégorie de jongleurs littéraires se complaisant aux contorsions artificielles de la langue *(citrakāvya)*.

Cette tendance qui risquait de faire dégénérer la poésie fut contrecarrée par l'école *Rīti*. Celle-ci, armée d'une vision plus pénétrante, sut comprendre que le plaisir né d'une œuvre littéraire est déterminé par son ensemble, que l'effet produit par l'œuvre entière est quelque chose d'autre et quelque chose de plus que l'impression laissée par une série d'images éclatantes. Cet effet, disaient les partisans de l'école *Rīti*, est le résultat d'une coulée continue de la langue,

Digitized by Google

de la musique et de la cadence des paroles harmonieuses, d'une heureuse combinaison de couleurs et de musique, de ce qu'ils appelaient *Rīti* ou style.

La conception de la jouissance littéraire demeure sensorielle dans l'une et dans l'autre de ces deux écoles. C'est quelque chose d'extérieur, résultant soit de la succession de belles images, soit d'une chute harmonieuse des mots et des phrases ; l'esprit les perçoit passivement et les apprécie sans apporter pour sa part aucune contribution à l'effet produit. Cette conception est foncièrement objective.

Le point de vue des écoles *Rasa* et *Dhvani* est par contre subjectif. Pour elles, jouir d'une œuvre littéraire est essentiellement une fonction de l'esprit ; quelle que soit la nature de la composition, du moment qu'elle réussit à déclancher un mouvement intérieur, à créer un état de jouissance, elle est bonne, l'âme de la poésie habite en elle. L'école *Rasa* considère que la joie née d'une œuvre littéraire consiste dans l'excitation des sentiments ; tandis que pour l'école *Dhvani* il s'agit surtout de la résonance qui subsiste dans l'esprit alors que les causes efficientes ont cessé d'opérer, les sentiments n'étant qu'une de ces causes efficientes.

Digitized by Google

Digitized by Google

CHAPITRE I

Les Rasas ou Sentiments littéraires.

Le mot *Rasa* (« suc », « essencè », « goût ») se rattache à la racine verbale *ras-(rasyate iti rasaḥ)* qui a le double sens de « goûter » et d' « adoucir ». *Rasa āsvādanasnehanayoḥ*, « la racine *ras* a le sens de goût et de douceur », dit Pānīṇi dans son *Dhātupāṭha* X, 385 (éd. Böthlingk, p. 83). Les deux sens se confondent dans la façon dont ce mot est employé dans les Poétiques sanskrites. Lorsque nous prenons connaissance d'une belle poésie ou d'une pièce de théâtre, nous nous pénétrons d'une douce sympathie pour les personnages dont l'histoire nous est contée ou représentée ; plus notre sympathie est profonde, plus nous nous identifions à ces personnages, et plus nous trouvons de plaisir et de goût à l'œuvre entière. Le plaisir, le goût que le public prend à l'œuvre littéraire c'est ce que les traités de poétique sanskrite désignent précisément sous le nom de *rasa*. Mais ce terme est également appliqué à la qualité particulière de l'œuvre, à sa « saveur », qui excite chez le public un sentiment de plaisir et qui permet de dire que cette œuvre est empreinte de *rasa*. On est même allé jusqu'à appliquer ce terme dans un sens plus large pour indiquer la qualité, grâce à laquelle une chose quelle qu'elle soit éveille une sensation agréable ;

Digitized by Google

elle peut être *vācika*, c'est-à-dire, résultant des paroles ou quelque autre effet vocal, *nepathyaja*, c'est-à-dire suscitée par des effets de costume et de représentations scéniques, et *svabhāvaja*, c'est-à-dire, produite par des qualités morales. (Mātṛgupta dans l'*Arthadyotanikā*).

Le mot « sentiment » est celui qui rend le mieux le sens intime du terme *rasa*; appliqué à une œuvre littéraire, il indique celle de ses qualités qui fait naître tel ou tel sentiment particulier. Bien qu'à proprement parler le mot signifie la sensation de plaisir éprouvée par le lecteur ou l'auditeur, il s'applique également au sentiment peint dans l'œuvre même et qui est la cause immédiate de cette sensation de plaisir. Car les psychologues sanskrits n'admettent pas l'existence d'un sentiment en soi indépendamment de la manière dont on l'éprouve.

Les sentiments littéraires sont généralement divisés en huit classes, auxquelles certains auteurs, en ajoutent encore deux autres :

I. *Śṛṅgāra* ou Sentiment Érotique. Il est éveillé par tout ce qui est pureté, beauté, éclat et amour. Le terme est généralement employé pour indiquer l'attraction mutuelle qu'éprouvent deux êtres épris l'un de l'autre. La tendresse d'une jeune femme pour son époux, telle qu'elle est exprimée dans la stance suivante, offre un exemple du sentiment érotique.

Śūnyaṃ vāsagṛhaṃ vilokya śayanād utthāya kiñcic chanair
nidrāvyājam upāgatasya suciraṃ nirvarṇya patyur mukham|
Viśrabdham paricumbya jātapulakām ālokya gaṇḍasthalīm
lajjānamramukhī priyeṇa hasatā bālā ciraṃ cumbitā||

Amaruśataka, 77.

Digitized by Google

« S'apercevant que la chambre était vide, s'étant doucement levée de sa couche et ayant longuement regardé le visage de l'époux qui feignait le sommeil, l'ayant embrassé avec ferveur et contemplé sa joue où naissait la volupté, la jeune femme, le visage pudiquement incliné, fut longuement embrassée par le riant bien-aimé. »

II. *Hāsya* ou Sentiment Comique. C'est la gaîté qu'on éprouve à la vue des figures grotesques, en présence des gestes, des costumes, des paroles et des choses qui excitent le rire. Les grands airs d'un pédant vaniteux décrits dans la stance suivante en offrent un exemple :

Guror giraḥ pañcadināny adhītya vedāntaśāstrāṇi dinatrayaṁ ca|
Amī samāghrāya ca tarkapādān samāgatāḥ kukkuṭamīśrapādāḥ||

Sāhityadarpaṇa, ch. III.

« Après avoir étudié pendant cinq jours les paroles du maître (les *mīmāṁsakas* Bṛhaśpati ou Prabhākara) et pendant trois jours les doctrines du Vedānta, ayant de même reniflé les règles de la logique, voici venir le savantissime docteur monsieur le Coq. »

III. *Karuṇa* ou Sentiment Pathétique. C'est le sentiment éveillé par la perte d'un être aimé ou par quelque malheur imprévu dont est victime un personnage de l'œuvre littéraire. Les lamentations de Rati à la mort de Madana offrent un exemple du sentiment pathétique :

Ayi jīvitanātha jīvasīty abhidhāyotthitayā tayā puraḥ|
Dadṛśe puruṣākṛti kṣitau harakopānalabhasma kevalam||

Kumārasambhava, IV, 3.

« Hélas ! es-tu vivant, seigneur de ma vie ! » s'exclamant ainsi et se redressant elle n'aperçut devant elle par terre qu'une forme humaine réduite en cendres par le courroux de Hara. »

IV. *Raudra* ou le Sentiment de Fureur. C'est le

Digitized by Google

sentiment de colère soulevé par une insulte qu'on a subie d'un ennemi. La colère de Bhīma outragé par ses cousins, telle qu'elle est exprimée dans la stance suivante, est un exemple du sentiment *Raudra*.

Lākṣāgṛhānalaviṣānnasabhāpraveśaiḥ.
prāṇeṣu vittanicayeṣu ca naḥ prahṛtya|
Ākṛṣya pāṇḍavavadhūparidhānakeśān
svasthā bhavanti mayi jīvati dhārtarāṣṭrāḥ||

Veṇīsaṁhāra, I, 8.

« [Comment !] après avoir brûlé notre maison de laque et empoisonné notre nourriture, après nous avoir chassés de la cour royale, nous atteignant ainsi dans notre vie et dans nos biens, après avoir traîné l'épouse des Pāṇḍavas par les vêtements et par les cheveux, les Dhārtarāṣṭrās seraient heureux, moi vivant ! »

V. *Vīra* ou Sentiment Héroïque. C'est le sentiment qui procède d'un état de suprême excitation, de noble enthousiasme ayant sa source dans la gloire, la générosité, la vertu ou la pitié. Les paroles altières de Meghanāda, adressées à l'armée des singes dans la stance suivante du *Hanumannāṭaka*, offrent un exemple du sentiment héroïque :

Kṣudrāḥ santrāsam ete vijahita harayaḥ kṣuṇṇaśakrebha-
kumbhā
yuṣmaddeheṣu lajjām dadhati param amī sāyakā niṣpatantaḥ|
Saumitre tiṣṭha pātram tvam asi na hi ruṣāṃ nanv ahaṃ
meghanādaḥ
kiñcidbhrūbhaṅgalīlāniyamitajaladhiṁ rāmam anveṣayāmi||

« Misérables créatures, soyez sans crainte. Ces flèches qui ont fracassé le front de l'éléphant de Śakra, en tombant sur vos corps éprouveraient une honte extrême. Fils de Sumitrā (Lakṣmaṇa), arrête-toi, tu n'es pas un objet digne de mes ressentiments ! Moi, Meghanāda, je cherche Rāma, lui qui par le simple jeu d'un froncement de ses sourcils a dompté l'océan. »

VI. *Bhayānaka* ou le Sentiment de Terreur. Il

Digitized by Google

est causé par un phénomène inattendu qui présage un danger ou un malheur. Nous en trouvons un exemple dans la stance suivante de *Śakuntalā* qui décrit l'irruption dans l'ermitage d'un éléphant excité par la peur :

Tīvrāghātapratihatataruḥ skandhalagnaikadantaḥ
pādākṛṣṭavratativalayāsaṅgasañjātapāśaḥ|
Mūrto vighnas tapasa iva no bhinnasāraṅgayūtho
dharmāraṇyam praviśati gajaḥ syandanālokabhītaḥ||

Śakuntalā, I, 29.

« Une défense enfoncée dans le tronc d'un arbre qu'il a heurté d'un choc violent, entravé par des masses de lianes qui s'attachent à ses pieds, tel un obstacle incarné à la vie ascétique, dispersant les troupeaux de gazelles, un éléphant, épouvanté par la vue du char, entre dans notre ermitage. »

VII. *Bībhatsa* ou le Sentiment de l'Odieux. C'est l'aversion qu'inspire la vue des cadavres gonflés, des chairs en putréfaction, des vers grouillant dans la vase et autres choses répugnantes. En voici un exemple extrait du *Mālatīmādhava* de Bhavabhūti :

Utkṛtyotkṛtya kṛttim prathamam atha pṛthūcchophabhūyāṁsi
māṁsāny
aṁsasphikpṛṣṭhapiṇḍādyavayavasulabhāny ugrapūtīni jagdhvā|
Ārtaḥ paryastanetraḥ prakaṭitadaśanaḥ pretaraṅkaḥ karaṅkād
aṅkasthād asthisaṁstham sthapuṭagatam api kravyam avya-
gram atti||

Mālatīmādhava, V, 16.

« Ayant d'abord peu à peu arraché la peau et dévoré les masses fortement gonflées de la chair des épaules, des reins, du dos et des parties similaires, facile à atteindre et très nauséabonde ; ayant jeté un regard de tous les côtés, laissant voir ses dents, ce gueux de revenant s'empresse à manger tranquillement jusqu'à la chair collée aux os et aux jointures du squelette qu'il a posé dans son giron. »

VIII. *Adbhuta* ou le Sentiment du Merveilleux. C'est le sentiment que provoque un spectacle inat-

Digitized by Google

tendu ou surnaturel, mais cependant agréable. La stance suivante en fournit un exemple :

Dordaṇḍāñcitacandraśekharadhanur daṇḍāvabhaṅgodyatas
taṅkāradhvanir āryabālacaritaprastāvanāḍiṇḍimaḥ|
Drākparyāptakapālasampuṭamilatbrahmāṇḍabhāṇḍodara-
bhrāmyatpiṇḍitacaṇḍimā katham aho nādyāpi viśrāmyati||

Mahāvīracarita, I, 54

« Né de la rupture de l'arc puissant de Candraśekhara (Śiva, lit. « celui qui a la lune pour diadème ») dont les bras puissants lui ont imprimé leur marque, le fracas retentissant — tambour proclamant les exploits juvéniles de mon frère aîné — dont la violence concentrée se répercute dans le sein creux de l'œuf de Brahma (univers) formé par la jonction d'immenses cavités, — comment ce fracas ne s'apaise-t-il pas encore? »

A cette série de *rasas* certains auteurs ajoutent :

IX. *Śānta* ou le Sentiment du Calme. C'est le sentiment de tranquillité et de paix intérieure qui naît lorsqu'on a compris la vanité des désirs terrestres et contemplé l'Être Suprême. Voici un exemple de cet état d'esprit :

Rathyāntaś caratas tathā dhṛtajaratkanthālavasyādhvagaiḥ
satrāsañ ca sakautukañ ca sadayaṁ dṛṣṭasya tair nāgaraiḥ|
Nirvyājīkṛtacitsudhārasamudā nidrāyamāṇasya me
niḥśaṅkaḥ karaṭaḥ kadā karapuṭībhikṣāṁ viluṇṭhiṣyati||

Sāhityadarpaṇa ch. III.

« Quand donc le corbeau viendra-t-il saisir sans crainte la nourriture mendiée, déposée dans le creux de mes mains, alors que j'irai errant au bord des chemins, vêtu de vieilles guenilles en lambeaux, les citadins passant à côté me regardant avec crainte, curiosité et pitié, et que je serai bercé dans le sommeil par la joie d'un nectar de spiritualité sans artifice? »

X. *Vātsalya* ou Sentiment Affectueux qui est la tendresse des parents pour leurs enfants. En voici l'exemple dans une stance de *Raghuvaṁśa* :

Digitized by Google

Uvāca dhātryā prathamoditaṁ vaco
yayau tadīyām avalambya cāṅgulim|
Abhūc ca namraḥ praṇipātaśikṣayā
pitur mudaṁ tena tatāna so'rbhakaḥ||

Raghuvaṁśa, III, 25.

« Lorsqu'il parvint à répéter les paroles d'abord prononcées par sa nourrice, qu'il sut marcher en lui étreignant le doigt et saluer gentiment en inclinant la tête, l'enfant fit accroître la joie du père. »

Nous reviendrons dans un autre chapitre à la question du nombre des *rasas* et à leur classification.

Digitized by Google

Digitized by Google

CHAPITRE II

Les Bhāvas ou Éléments constitutifs des Sentiments.

Le *Bhāva* est le nom sous lequel on désigne les divers éléments qui en se combinant constituent la substance complexe appelée *rasa*. Ce nom se rattache à la racine *bhū*-« être », « exister » ; tout ce qui détermine l'existence d'un *rasa* est appelé *bhāva*. Bharata comprend sous ce terme tout ce qui fait ressortir le sens de l'œuvre poétique par les trois moyens de représentation, à savoir : la récitation, le geste et la manifestation involontaire du sentiment *(vāg-aṅga-sattvopetān kāvyārthān bhāvayantīti bhāvāḥ)*.

Chaque *rasa* comporte une idée centrale autour de laquelle il se développe. Ce noyau s'appelle *sthāyibhāva* « le caractère permanent ». Les caractères permanents des différents *rasas* sont les suivants : pour le Sentiment érotique, la tendresse *(rati)* ; pour le Comique, la gaîté *(hāsa)* ; pour le Pathétique, la douleur *(śoka)* ; pour la Fureur, la colère *(krodha)* ; pour le Sentiment héroïque, l'enthousiasme *(utsāha)* ; pour celui du Terrible, la peur *(bhaya)* ; pour l'Odieux, l'aversion *(jugupsā)* ; pour le Sentiment du Merveilleux, l'étonnement *(vismaya)* ; pour le Calme, l'apaisement *(śama)* ; pour l'Affection, l'amour de l'enfant *(vatsalatā)*.

Un caractère permanent se développe en *rasa*

Digitized by Google

avec le concours de trois autres espèces de bhāvas : les *Vibhāvas*, les Déterminants ; les *Anubhāvas*, les Conséquents ; les *Vyabhicāribhāvas* ou les *Sañcāribhāvas*, les Accessoires.

Les *Vibhāvas* ou les Déterminants sont les éléments qui rendent les caractères permanents abstraits susceptibles d'être sentis. Bharata comprend sous ce terme la connaissance ou la cognition qui en développant les trois catégories de représentation devient sentiment. *Vibhāvo vijñanārtho* dit Bharata, *vibhāvyante'nena vāgaṅgasattvābhinayā ityato vibhāvāḥ.*

Les différentes formes des *Vibhāvas* sont :

a) Les *Ālambanavibhāvas* ou « Déterminants Essentiels », c'est-à-dire, les éléments concrets auxquels s'attachent les caractères permanents pour se développer en sentiment, de même qu'un musicien emploie des sons pour exprimer son idée musicale ou qu'un peintre se sert de figures humaines ou d'autres formes matérielles pour traduire sa conception de beauté.

b) Les *Uddīpanavibhāvas* ou « Excitants » qui stimulent le développement du caractère permanent en sentiment complet, de même que le fond d'un tableau en fait ressortir les figures centrales.

Les *Anubhāvas* ou Conséquents, sont des manifestations extérieures qui font comprendre les sentiments intimes. Ce sont les regards, les gestes et les actes qui traduisent un état d'âme déterminé. Bharata désigne par ce terme tout ce qui fait réellement sentir les trois catégories de représentation : *Yadayam anubhāvayati vāgaṅgakṛtam abhinayam.*

Parmi ces manifestations extérieures certaines sont involontaires et se produisent lorsque le senti-

Digitized by Google

ment intérieur est excité ; on les appelle *sattvajabhāvas* ou *sāttvikabhāvas* parce qu'elles résultent de la nature même de celui qui les éprouve, de la sincérité naturelle de son être. *Iha hi sattvam nāma manaḥprabhavam*, dit Bharata, *tac ca samāhitamanastvād utpadyate. Manaḥsamādhānac ca sadyo nivṛttiḥ.* (« Ici le nom *sattvam* signifie le fait d'avoir pour origine le *manas*. Il naît de l'état du *manas* concentré. Il y a aussitôt apaisement du fait de la concentration du *manas* »). Les auteurs des Poétiques sanskrites énumèrent huit *sattvajabhāvas*. Ce sont :

(1) *Sveda*, transpiration ; (2) *stambha*, stupeur ; (3) *kampa*, tremblement ; (4) *aśru*, larmes ; (5) *vaivarṇya*, changement de couleur ; (6) *romāñca*, horripilation ; (7) *svarabheda*, voix brisée ; (8) *pralaya*, défaillance.

Voici quelques exemples des différents *Sattvajabhāvas* tels qu'ils ont été représentés par les poètes sanskrits :

Śrir eṣā pāṇir apy asyāḥ pārijātasya pallavaḥ|
Kuto'nyathā pataty eṣa svedacchadmāmṛtadravam||

Ratnāvali, II, 17.

« Elle est la déesse du bonheur ; sa main même est comme une jeune feuille de *pārijāta*, sinon d'où tombe cette pluie de nectar sous forme de sueur? »

Tam vīkṣya vepathumatī sarasāṅgayaṣṭir
nikṣepaṇāya padam uddhṛtam udvahantī|
Mārgācalavyatikarākuliteva sindhuḥ
śailādhirājatanayā na yayau na tasthau||

Kumārasambhava, V, 85.

« En le regardant, toute tremblante, la tige de son corps couverte de sueur, avançant son pied levé pour le poser, comme une rivière arrêtée par un rassemblement de collines sur son chemin, la fille du roi des montagnes n'avançait ni ne restait immobile. »

Digitized by Google

Sasvedaromāñcitakampitāṅgī
jātā priyasparśasukhena vatsā|
Marunnavāmbhaḥparidhūtasiktā
kadambayaṣṭiḥ sphuṭakorakeva||

Uttararāmacarita, III, 42.

« Ruisselante de sueur, le duvet se dressant sur ses membres frissonnants, la chère petite, par le bonheur du contact de son bien-aimé, est devenue comme une tige de *kadamba* aux boutons épanouis secouée par le vent et baignée par les premières pluies. »

Kiṁ sundari praruditāsi mamopanīte
vaṁśasthiter adhigamāt sphurati pramode|
Pīnastanoparinipatibhir arpayantī
muktāvalīviracanāṁ punaruktam asraiḥ||

Vikramorvaśī, V, 15.

« Comment, ma belle, tu pleures, alors que l'arrivée d'un fils, continuateur de ma race, fait éclater ma joie? En laissant tomber des larmes sur ton sein gonflé, tu refais pour la deuxième fois ton collier de perles. »

Vivṛnvatī śailasutāpi bhāvam
aṅgaiḥ sphuradbāeakadambakalpaiḥ|
Sāīkṛtā cārutareṇa tasthau
mukhena paryastavilocanena||

Kumārasambhava, III, 68.

« Manifestant son affection, la fille de la montagne, ses membres pareils à des fleurs de *kadamba* aux duvets dressés, se tenait en détournant son charmant visage et en regardant de côté. »

Dhruveṇa bhartrā dhruvadarśanāya
prayujyamānā priyadarśanena|
Sā dṛṣṭa ity ānanam unnamayya
hrīsannakaṇṭhī katham apy uvāca||

Kumārasambhava, VII, 85.

« Son époux Dhruva au doux regard l'ayant invitée à contempler l'étoile Dhruva, « J'ai vu », prononça-t-elle tant bien que mal en levant le visage et la voix coupée par la timidité. »

Digitized by Google

Tanusparśād asyā daramukulite hanta nayane
udañcadromāñcaṁ vrajati jaḍatām aṅgam akhilam|
Kapolau gharmārdrau dhruvam uparatāśeṣaviṣayaṁ
manaḥ sāndrānandaṁ spṛśati jhaṭiti brahma paramam||

Viśvanātha dans *Sāhityadarpaṇa*, ch. III.

« Au contact de son corps mes yeux se ferment à moitié, tous mes poils se dressent, mon corps entier est pétrifié, mes joues sont mouillées de sueur, mon esprit devenu insensible à toutes les choses extérieures touche soudain à la joie intense qui est comme le *brahma* suprême. »

Les *vyabhicāribhāvas* ou *sañcāribhāvas*, c'est-à-dire les « Accessoires » qui accompagnent les caractères permanents, soit en se confondant avec ces derniers, soit en en demeurant distincts, contribuent au développement du caractère permanent en *rasa* parce qu'ils lui communiquent dans leur ensemble le charme de la variété. Bharata désigne par ce terme tout ce qui concourt particulièrement à la formation du *rasa*. Il l'explique ainsi : *vi abhi ity etāv upasargau; caratir dhātuḥ. Vividham ābhimukhyena raseṣu carantīti vyabhicāriṇaḥ.* (« *Vi* et *abhi* sont les deux préfixes, la racine est *car-*, les accessoires, c'est ce qui conduit vers le *rasa*, le sens de *caranti* est conduisent »). Les Poétiques sanskrites citent trente-trois accessoires. Ce sont :

(1) *nirveda*, remords.

Itaḥ pratyādeśāt svajanaṁ anugantuṁ vyavasitā
muhus tiṣthety uccair vadati gurusiṣye gurusame|
Punar dṛṣṭiṁ bāṣpaprasarakaluṣām arpitavatī
mayi krūre yat tat saviṣam iva śalyam dahati mām||

Śakuntalā, VI, 9.

« Comme j'avais refusé de la recevoir elle a voulu s'en retourner avec ses compagnons ; mais le disciple du *guru*,

Digitized by Google

qui lui-même est un *guru*, lui ayant dit à haute voix : « Reste », elle a encore fixé sur moi, cruel, son regard troublé d'un flot de larmes et c'est ce qui me brûle comme une flèche empoisonnée. »

(2) *glāni*, faiblesse.

Kisalayam iva mugdham bandhanād vipralūnam
hṛdayakamalaśoṣī dāruṇo dīrghaśokaḥ|
Glapayati paripāṇḍu kṣāmam asyāḥ śarīram
śaṛadija iva gharmaḥ ketakīgarbhapatram||

Uttararāmacarita, III, 5.

« Jeune pousse naïve, arrachée de son nœud, un long et poignant chagrin dessèche la fleur de son cœur, fane son corps tout pâle et amaigri, comme la chaleur de l'automne fane les pétales au sein de la fleur *ketakī*. »

(3) *śaṅkā*, appréhension.

Trastaikahāyanakuraṅgaviloladṛṣṭes
tasyāḥ parisphuritagarbhabharālasāyāḥ|
Jyotsnāmayīva mṛdubālamṛṇālakalpā
kravyādbhir aṅgalatikā niyatam viluptā||

Uttararāmacarita, III, 28.

« Alanguie par le fardeau de l'enfant pleinement développé qu'elle portait dans son sein, son regard s'agitait comme un petit faon effrayé qui n'a qu'un an ; la petite liane de son corps faite de clair de lune, pareille à la tige tendre et jeune d'un lotus, elle a été certainement mise en pièces par des carnassiers. »

(4) *asūyā*, envie.

Atha tatra pāṇḍutanayena sadasi vihitam madhu-
dviṣaḥ|
Mānam asahata na cedipatiḥ paravṛddhimatsari
mano hi māninām||

Śiśupālavadha, XV, 1.

« Le Seigneur du Cedi (Śiśupāla) ne put endurer les honneurs rendus dans cette assemblée par le fils de Pāṇḍu à l'ennemi de Madhu (Kṛṣṇa), car l'esprit de l'orgueilleux ne supporte pas l'élévation des autres. »

Digitized by Google

(5) *mada*, ivresse.

Ghūrṇamānānanayanaṁ skhalatkathaṁ
ṣvedabindu madakāraṇasmitam|
Ānanena na tu tāvad īśvaraś
cakṣuṣā ciram umāmukhaṁ papau||

Kumārasambhava, VIII, 80.

« L'œil d'Umā vacilla, sa parole s'entre-coupa, sous l'effet de l'ivresse un sourire parut sur son visage couvert de gouttes de sueur et ce visage Śiva le but non pas des lèvres mais du regard. »

(6) *śrama*, fatigue.

Sadyaḥ purīparisare'pi śirīṣamṛdvī
sītā javāt tricaturāṇi padāni gatvā|
Gantavyam asti kiyad ity asakṛd bruvāṇā
rāmāśruṇaḥ kṛtavatī prathamāvatāram||

Sāhityadarpaṇa, ch. III.

« Bien qu'ils fussent encore tout près de la ville, Sitā, tendre comme une fleur de *śirīṣa*, ayant fait trois ou quatre pas, prononça à plusieurs reprises : « Faudra-t-il aller loin? » et pour la première fois fit venir des larmes aux yeux de Rāma.

(7) *ālasya*, indolence.

Kim api kim api mandaṁ mandam āsattiyogād
aviralitakapolaṁ jalpator akrameṇa|
Aśithilaparirambhavyāpṛtaikaikadoṣṇor
aviditagatayāmā rātrir eva vyaraṁsīt||

Uttararāmacarita, I, 27.

« Je ne sais comment, je ne sais comment, doucement, doucement, par le fait de notre union intime, alors que joue contre joue nous devisions sans suite, nos bras tour à tour occupés à des étreintes vigoureuses, les heures passaient inaperçues et la nuit même s'écoula. »

(8) *dainya*, abattement.

Vṛddho'ndhaḥ patir eṣa mañcakagataḥ sthūṇāvaśeṣaṁ gṛhaṁ
kālo'bhyarṇajalāgamaḥ kuśalinī vatsasya vārtāpi no|

Digitized by Google

Yatnasañcitatailabindughaṭikā bhagneti paryākulā
dṛṣṭvā garbhabharālasāṁ nijavadhūṁ śvaśrūś ciraṁ roditi||
Sāhityadarpaṇa, ch. III.

« Le mari, vieux et aveugle, le voici alité ; de la maison il ne reste que les poteaux ; la saison des pluies approche ; on n'a même pas de bonnes nouvelles du fils ; la cruche qui contenait quelques gouttes d'huile recueillies à grand'peine, s'est brisée. Émue par cette situation, en voyant sa bru alanguie par la grossesse, la belle-mère éclate en longs sanglots. »

(9) *cintā*, vague tristesse.

Ramyāṇi vīkṣya madhurāṁś ca niśamya śabdān
paryutsukībhavati yat sukhito'pi jantuḥ|
Tac cetasā smarati nūnam abodhapūrvaṁ
bhāvasthirāṇi jananāntarasauhṛdāni||
Śakuntalā, V, 2.

« En voyant des choses charmantes en entendant des douces paroles, l'homme, fût-il heureux, éprouve une vague inquiétude ; il se rappelle dans sa pensée, sans d'abord en avoir été conscient, les impressions persistantes, associées à ses naissances antérieures. »

(10) *moha*, trouble.

Viniścetuṁ śakyo na sukham iti vā duḥkham iti vā
pramcho nidrā vā kimu viṣavisarpaḥ kimu madaḥ|
Tava sparśe sparśe mama hi parimūḍhendriyagaṇo
vikāraś caitanyaṁ bhramayati ca sammīlayati ca||
Uttararāmacarita, I, 35.

« Incapable de décider si c'est joie ou douleur, si c'est stupeur ou sommeil, poison qui coule ou ivresse, chaque fois, chaque fois que je te touche, le trouble de tous mes sens fait errer et aveugle ma raison bouleversée. »

(11) *smṛti*, souvenir.

Smarasi sutanu tasmin parvate lakṣmaṇena
prativihitasaparyāsusthayos tāny ahāni|
Smarasi sarasanīrāṁ tatra godāvarīṁ vā
smarasi ca tadupānteṣv āvayor vartanāni||
Uttararāmacarita, I, 26.

Digitized by Google

« Te rappelles-tu, ô ma belle, les jours où dans cette montagne Lakṣmaṇa nous entourait tous deux du bien-être de ses services? Te rappelles-tu la Godāvari aux ondes exquises? Te rappelles-tu nos passe-temps sur ses bords? »

(12) *dhṛti*, fermeté.

Kṛtvā dīnanipīḍanām nijajane baddhvā vacovigraham
naivālocya garīyasīr api cirād āmuṣmikīr yātanāḥ|
Dravyaughāḥ parisañcitāḥ khalu mayā yasyāḥ kṛte sāmpratam
nīvārāñjalināpi kevalam aho seyam kṛtārthā tanuḥ||

Viśvanātha dans *Sāhityadarpaṇa*, ch. III.

« Après avoir opprimé les malheureux, après avoir enchaîné la voix et les actes de mes sujets, après avoir pendant longtemps négligé de s'inquiéter des supplices, si cruels pourtant, de l'autre vie, ce corps pour lequel j'avais accumulé des montagnes de richesses, ce corps, dis-je, se contente maintenant d'une simple poignée de riz sauvage. »

Traduction Regnaud (Rhétorique Sanskrite).

(13) *vrīḍā*, pudeur, timidité.

Tayoḥ samāpattiṣu kātarāṇi
kiñcid vyavasthāpitasaṁhṛtāni|
Hṛīyantraṇām tatkṣaṇam anvabhūvan
anyonyalolāni vilocanāni||

Kumārasambhava, VII, 75.

« Brûlant d'envie de se rencontrer, mais se détournant après s'être rapidement croisés, leurs regards avides l'un de l'autre étaient aussitôt arrêtés par la pudeur. »

(14) *capalatā*, légèreté, mobilité d'esprit.

Anyāsu tāvad upamardasahāsu bhṛṅga
lolaṁ vinodaya manaḥ sumanolatāsu|
Mugdhām ajātarajasāṁ kalikām akāle
vyartham kadarthayasi kiṁ navamālikāyāḥ||

Sāhityadarpaṇa, ch. III.

« (Inconstante) abeille, amuse tes instincts volages parmi d'autres tiges fleuries capables de supporter ton approche. A quoi bon fatiguer prématurément et sans profit le tendre bouton du jasmin qui ne t'offre pas encore la poussière (dont tu fais ton miel)?

Traduction Regnaud.

Digitized by Google

(15) *harṣa*, joie.

Nivātapadmastimitena cakṣuṣā
nṛpasya kāntaṁ pibataḥ sutānanam|
Mahodadheḥ pūra ivendudarśanād
guruḥ praharṣaḥ prababhūva nātmani||

Raghuvaṁśa, III, 17.

« De son regard calme comme un lotus qu'aucun vent n'agite, le roi buvait le beau visage de son fils et sa joie était si profonde qu'il ne pouvait se contenir de même que l'océan à la vue de la lune. »

(16) *āvega*, désarroi.

Velollolakṣubhitakaruṇojjṛmbhaṇastambhanārthaṁ
yo yo yatnaḥ katham api samādhīyate taṁ taṁ antaḥ|
Bhittvā bhittvā prasarati balāt so'pi cetovikāras
toyasyevāpratihatarayaḥ saikatam setum oghaḥ||

Uttararāmacarita, III, 36.

« Quelques efforts successifs que je fasse, tant bien que mal, pour apaiser l'agitation et le désarroi de ma douleur débordante, je ne sais quel trouble de mon esprit s'élance avec violence, tel un cours d'eau dont le torrent que rien n'arrête, brisant et brisant la digue de sable. »

(17) *jaḍatā*, stupeur.

Sparśaḥ purā paricito niyataṁ sa eva
sañjīvanaś ca manasaḥ paritoṣanaś ca|
Santāpaja sapadi yaḥ parihṛtya mūrchām
ānandanena jaḍatāṁ punar ātanoti||

Uttararāmacarita, III, 12.

« C'est le contact autrefois familier, c'est certainement lui, vivifiant et réjouissant pour l'esprit, c'est lui qui, me causant une brûlure soudaine, met fin à mon évanouissement et à force de joie m'envahit à nouveau de stupeur. »

(18) *garva*, arrogance.

Dattendrābhayadakṣiṇair bhagavato vaivasvatād ā manor
dṛptānām dahanāya dīpitanijakṣatrapratāpāgnibhiḥ|
Ādityair yadi vigraho nṛpatibhir dhanyaṁ mamaitat tato
divyāstrasphuradugradīdhitiśikhānīrājitajyam dhanuḥ||

Uttararāmacarita, VI, 18.

Digitized by Google

« S'il y a bataille avec les rois de la race d'Aditya (race solaire) qui ont donné comme présent à Indra la sécurité, qui, depuis le temps du vénérable Manu, fils de Vivasvant, ont allumé le feu de leur propre majesté kṣatryenne pour consumer les arrogants, — alors, béni soit mon arc dont la corde resplendit des flammes du feu formidable qui frémit dans les armes divines. »

(19) *viṣāda*, désespoir.

Vyartham yatra harīndrasakhyam api me, vīryaṁ hariṇāṁ vṛthā
prajñā jāmbavato na yatra, na gatiḥ putrasya vāyor api|
Mārgaṁ yatra na viśvakarmatanayaḥ kartum alo'pi kṣamaḥ
saumitrer api pattriṇām aviṣayas tatra priyā kvāsti me||

Durgāprasāda. — Commentaire sur le *Sāhityadarpaṇa.*

« Puisque mon alliance même avec le roi des singes est vaine, que l'héroïsme des singes et la sagesse de Jāmbavat demeurent inutiles, que même le fils du vent ne peut y passer et que même Nala, fils de Viśvakarman, est impuissant à s'y frayer un passage, à quoi bon seraient alors les flèches de Lakṣmaṇa (fils de Sumitrā)? Où est ma bien-aimée? »

(20) *autsukya*, désir nostalgique.

Yaḥ kaumāraharaḥ sa eva hi varas tā eva caitrakṣapās
te conmīlitamālatīsurabhayaḥ prauḍhā kadambānilāḥ|
Sā caivāsmi tathāpi tatra suratavyāpāralīlāvidhau
revārodhasi vetasītarutale cetaḥ samutkaṇṭhate||

Sāhityadarpaṇa, ch. III.

« Celui qui m'a prise jeune fille, c'est lui mon époux; les nuits d'avril sont les mêmes ; les mêmes aussi les aromates des *mālatis* épanouies et les souffles pénétrants des *kadambas.* Moi aussi, je suis la même, et cependant mon âme languit après les jeux amoureux sous les arbres de rotang au bord de la Revā. »

(21) *nidrā*, somnolence.

Alasalalitamugdhāny adhvasaṁtāpakhedād
aśithilaparirambhair dattasaṁvāhanāni|
Parimṛditamṛṇālīdurbalāny aṅgakāni
tvam urasi mama kṛtvā yatra nidrām avāptā||

Uttararāmacarita, I, 24.

Digitized by Google

« Tes membres graciles et langoureux alanguis par la lassitude du chemin parcouru, faibles comme des tiges de lotus broyées, je les massai amoureusement par des caresses inlassables, tandis que sur ma poitrine tu t'étais laissée aller au sommeil. »

(22) *apasmāra*, démence.

Āsliṣṭabhūmiṁ raiśtāram uccair
loladbhujākārabṛhattaraṅgam|
Phenāyamānaṁ patim āpagānām
asāv apasmāriṇam āśaśaṅke||

Śiśupālavadha, III, 78.

« Il se demandait si le maître des fleuves (l'océan), n'était pas en démence (en le voyant) embrasser la terre, pousser de profonds mugissements, se soulever en hautes vagues, pareilles à ses bras (vivement) agités, et vomissant de l'écume. » — Traduction Regnaud.

(23) *supta*, sommeil *(svapna* selon *Viśvanātha)*.

Mām ākāśapraṇihitabhujaṁ nirdayāśleṣahetor
labdhāyās te katham api mayā svapnasandarśanena|
Paśyantīnāṁ na khalu bahuśo na sthalīdevatānāṁ
muktāsthūlās tarukisalayeṣv aśruleśāḥ patanti||

Meghadūta, 111.

« Quand j'étends les bras dans le vide pour t'étreindre ardemment, rencontre enfin obtenue par hasard dans les visions du rêve, les divinités du lieu, en me voyant, ne peuvent s'empêcher de laisser tomber des larmes, grosses comme des perles, sur les bourgeons des arbres. »

(24) *vibodha*, réveil.

Jāne kopaparāṅmukhī priyatamā svapne'dya dṛṣṭā mayā
mā mā saṁspṛśa pāṇineti rudatī gantuṁ pravṛttā tataḥ|
No yāvad parirabhya cāṭukaśatair āsvāsayāmi priyāṁ
bhrātas tāvad ahaṁ śaṭhena vidhinā nidrādaridraḥ kṛtaḥ||

Subhāṣitavali, nº 1362 *(nidrādaridra)*.

« Je sais que ma bien-aimée est fâchée contre moi. Aujourd'hui je l'ai vue dans un rêve. « Ne me touche pas avec la

Digitized by Google

dit-elle en pleurant et prête à s'en aller. Pendant que je m'apprêtais à consoler mon aimée par des étreintes et par des paroles flatteuses, oh ! mon frère, en ce moment même le sort trompeur me ravit le sommeil. »

(25) *amarṣa*, rudesse.

Prāyaścittaṁ cariṣyāmi pūjyānāṁ vo vyatikramāt|
Na tv eva dūṣayiṣyāmi śastragrahamahāvratam||

Mahāvīracarita, III, 8.

« Je ferai pénitence puisque j'ai manqué d'égards à des personnes aussi respectables que vous, mais je n'enfreindrai pas le vœu solennel que j'ai fait de prendre les armes. »

(26) *avahittha*, feinte.

Evaṁvādini devarṣau pārśve pitur adhomukhī|
Līlākamalapatrāṇi gaṇayāmāsa pārvatī||

Kumārasambhava, VI, 84.

« Tandis que le devarṣi tenait ce langage, Pārvatī, aux côtés de son père, baissait les yeux et s'amusait à compter les pétales d'une fleur de lotus. »

Traduction Regnaud.

(27) *ugratā*, violence.

Praṇayisakhīsallāparihāsarasādhigatair
lalitaśirīṣapuṣpahananair api tāmyati yat|
Vapuṣi vadhāya tatra tava śastram upakṣipataḥ
patatu śirasy akāṇḍayamadaṇḍa ivaiṣa bhujaḥ||

Mālatīmādhava, V, 30.

« Puisque tu lèves l'épée pour frapper un être qui s'évanouit lorsque des charmantes compagnes par jeu et plaisanterie font semblant de le frapper avec la fleur tendre du *śirīṣa*, que mon bras s'abatte sur ta tête comme la massue de Yama qui frappe à l'improviste. »

(28) *mati*, raisonnement intérieur.

Asaṁśayaṁ kṣatraparigrahakṣamā
yad āryam asyām abhilāṣi me manaḥ|
Satāṁ hi sandehapadeṣu vastuṣu
pramāṇam antaḥkaraṇapravṛttayaḥ||

Śakuntalā, I, 19.

Digitized by Google

« Sans nul doute elle est digne d'être épousée par un *kṣatriya*, puisqu'un esprit aussi noble que le mien est attiré vers elle. Dans les circonstances douteuses, en effet, les sages règlent leur conduite d'après leur conscience intime. »

(29) *vyādhi*, maladie.

Pāṇḍu kṣāmaṁ vadanaṁ hṛdayaṁ sarasaṁ tavālasaṁ ca vapuḥ|
Āvedayati nitāntam kṣetriyarogaṁ sakhi hṛdantaḥ||

Sāhityadarpaṇa, ch. III.

« Ta figure pâle et émaciée, ton cœur débordant de sentiment, ton corps alangui, tout cela, mon ami, annonce à coup sûr une maladie grave au fond de ton cœur. »

(30) *unmāda*, folie.

Taraṅgabhrūbhaṅgā kṣubhitavihagaśreṇiraśanā
vikarṣantī phenaṁ vasanam iva saṁrambhaśithilam|
Padāviddhaṁ yāntī skhalitam abhisandhāya bahuśo
nadībhāveneyaṁ dhruvam asahanā sā pariṇatā||

Vikramorvaśī, IV, 52.

« Elle fronce ses ondes comme des sourcils, des files d'oiseaux effrayés lui servent de ceinture, elle ramasse l'écume comme un vêtement dénoué par la passion et marche d'un pas incertain en trébuchant et en hésitant sans cesse, — c'est elle, l'impatiente *(Urvaśī)* qui s'est certainement changée en rivière. »

(31) *maraṇa*, mort.

Rāmamanmathaśareṇa tāḍitā duḥsahena hṛdaye niśācarī|
Gandhavadrudhiracandanokṣitā jīviteśavasatiṁ jagāma sā||

Raghuvaṁśa, XI, 20.

« La *rākṣasī* atteinte au cœur par la flèche mortelle de Rāma et arrosée de sang comme d'une couche de santal odorant, descendit au séjour du maître de la vie (*Yama*, dieu des enfers et de la mort). » — Traduction Regnaud.

(32) *trāsa*, épouvante.

Naṣṭaṁ varṣavarair manuṣyagaṇanābhāvād apāsya trapāṁ
antaḥ kañcukikañcukasya viśati trāsād ayaṁ vāmanaḥ|

Digitized by Google

Paryantāśrayibhir nijasya sadṛśam nāmnaḥ kirātaiḥ kṛtaṁ
kubjā nīcatayaiva yānti śanakair ātmekṣaṇāśaṅkinaḥ||
Ratnāvalī, II, 3.

« Les eunuques qui ne sont pas considérés comme des hommes, se sont enfuis sans vergogne ; ce nain que voici s'est fourré de peur dans les vêtements du chambellan ; les *kirātas* réfugiées aussi loin que possible ont agi en conformité avec leur nom ; les bossus de crainte d'être vus se sont encore plus recroquevillés. »

(33) *vitarka*, réflexion.

Dṛṣṭis tṛṇīkṛtajagattrayasattvasārā
dhiroddhatā namayatīva gatir dharitrīm|
Kaumārake'pi girivad gurutāṁ dadhāno
vīro rasaḥ kim ayam ety uta darpa eva||
Uttararāmacarita, VI, 19.

« De son regard, il considère comme un fétu de paille l'essence des trois mondes ; son allure à la fois noble et fière, semble courber la terre ; dès son enfance, il porte en lui la gravité d'une montagne. Est-ce le sentiment héroïque en personne qui vient à moi ou est-ce l'orgueil? »

Ainsi le *Śṛṅgāra rasa*, Sentiment érotique, se développe de son *sthāyibhāva*, caractère permanent qui est *rati*, la tendresse, et qui se rattache à l'*ālambanavibhāva*, Déterminant Essentiel, c'est-à-dire à l'être aimé, s'accroît sous l'influence de l'*uddīpanavibhāva*, l'Excitant, tel que printemps, clair de lune, etc., se manifeste par les *anubhāvas*, Conséquents, sous forme de tendres regards, étreintes, etc., et de *sattvajabhāvas*, les Conséquents spontanés : *romāñca* (hérissement de poils), frémissement au son de la voix aimée, paroles embarrassées lorsqu'on s'adresse à l'être aimé, etc. Enfin, le sentiment érotique est stimulé par les *vyabhicāribhāvas*, les éléments accessoires tels que joie, inquiétude, etc.

Digitized by Google

Si l'on se représente l'esprit humain comme un cours d'eau (ce qui est plus plausible que de le concevoir comme une espèce de disque de gramophone ne faisant qu'enregistrer les impressions) les *sthāyibhāvas* pourront être comparés aux lames de fond du courant, les *vyabhicāribhāvas* aux reflets qui se produisent à la surface et changent d'aspect suivant les conditions extérieures de vent et d'éclairage, — tantôt étincelant au soleil, tantôt s'éteignant à mesure que s'épaissit le crépuscule — et les *anubhāvas* (y compris les *sattvajabhāvas*) aux signes extérieurs qui indiquent la direction et la rapidité du courant. Tout ceci constitue le fleuve, le *rasa*, un état d'esprit déterminé, un certain degré de développement de l'âme humaine.

Bien que les *sthāyibhāvas*, *vibhāvas*, *anubhāvas* et *vyabhicāribhāvas* soient tous également indispensables pour que le *rasa* atteigne à sa plénitude, ces éléments sont si étroitement liés entre eux qu'il suffit d'en représenter un pour que l'imagination de l'auditeur évoque aussitôt les autres.

Les auteurs de l'*alaṅkāra* sanskrit considèrent comme définitives leurs listes de *sattvajabhāvas* et *vyabhicāribhāvas*. Or il est évident que nombre d'autres manifestations spontanées du sentiment peuvent être rangées comme de juste dans la catégorie des *sattvajabhāvas* de même que tels ou tels accessoires non compris dans la liste « officielle », mais qui contribuent à stimuler le sentiment, peuvent être considérés comme des *vyabhicāribhāvas*.

On peut reconnaître des étapes parfaitement distinctes du développement et du déclin des éléments (*bhāvas*) dont l'ensemble constitue un *rasa*, comme,

Digitized by Google

par exemple, la naissance et l'apaisement du sentiment de la jalousie, sentiment secondaire qui accompagne souvent celui d'amour. Les auteurs des traités de poétique sanskrits désignent la naissance d'un sentiment secondaire *(bhāvas)* sous le nom d'*udaya* (origine), et le moment de son déclin sous celui de *śānti* (apaisement).

Lorsque le même objet fait naître deux sentiments différents on parle d'un *Bhāvasandhi* ou Conjonction des Sentiments. Ainsi la vue d'une charmante personne peut éveiller des sentiments à la fois d'amour et de désespoir, si l'objet de sa passion demeure inaccessible au héros.

Nayanayugāsecanakaṁ mānasavṛttyāpi duṣprāpam|
Rūpam idaṁ madirākṣyā madayati hṛdayaṁ dunoti ca me||

Sāhityadarpaṇa, ch. III.

« Si rafraîchissante à mes yeux et cependant si difficile à atteindre même en imagination, cette image de la belle aux yeux pleins d'ivresse enivre mon cœur et me tourmente à la fois. »

Lorsque divers sentiments contradictoires s'emparent du cœur, on est en présence d'un cas de *Bhāvaśabalatā*, complexe de sentiments. Ainsi lorsqu'un guerrier se prépare au combat, il est partagé entre l'enthousiasme héroïque pour sa cause, la foi en Dieu, l'amour pour sa bien-aimée, la haine de l'ennemi, etc. Cependant pareilles combinaisons de sentiments exigent du poète un art très subtil, sinon l'équilibre risque d'être rompu en faveur d'un sentiment et au préjudice de tous les autres, et d'autre part le sentiment central du drame ou du poème encourt le danger d'être noyé ou faussé.

Digitized by Google

Exemple :

Kvākāryaṁ śaśalakṣmaṇaḥ kva ca kulaṁ bhūyo'pi dṛśyeta sā
doṣāṇāṁ praśamāya me śrutam aho kope'pi kāntaṁ mukham|
Kiṁ vakṣyanty apakalmaṣāḥ kṛtadhiyaḥ svapne'pi sā durlabhā
cetaḥ svāsthyam upaihi kaḥ khalu yuvā dhanyo'dharaṁ
pāsyati||

Kālidāsa cité dans la *Subhāṣitavali*, 1343.

« Comment une mauvaise action et la descendance de la race lunaire?... Oh, puissé-je la voir encore!... Je possède la science sacrée destinée à réparer les erreurs... Oh, que son visage est beau même dans la colère!... Que diront les sages purs de tous péchés?... Même dans le rêve elle demeure inaccessible... Sois calme mon esprit... Oh, quel est le jeune heureux qui boira (des baisers sur) sa lèvre. »

Lorsqu'un *bhāva* a pour origine, ou un *rasa* pour axe un personnage inadéquat ou un objet indigne, les traités de poétique sanskrits désignent pareils cas sous le nom de *bhāvābhāsas* ou *rasābhāsas*, Pseudo-Sentiments. Un sentiment d'amour se développant autour d'un héros secondaire, rival du héros principal, ou ayant pour objet soit des personnes vénérées telles que l'épouse d'un maître spirituel ou d'un ermite, soit une personne de classe inférieure ou un animal ; une affection ressentie par un des partenaires alors que l'autre demeure indifférent ; un sentiment de tendresse qui va à plusieurs personnes à la fois, tels sont les exemples du Sentiment Pseudo-Érotique. Il arrive fréquemment que le sentiment éprouvé par le héros demeure sans réponse. Dans ce cas, les traités de poétique qui se placent toujours soit au point de vue du poète, soit à celui de l'auditeur, considèrent que le sentiment érotique n'a pas atteint son plein développement, car le public ne ressent pas alors le plaisir exquis que lui procure la représentation d'un sentiment réciproque. Décrire un sen-

Digitized by Google

timent de timidité lorsqu'il s'agit des amours de courtisanes, c'est fausser le sentiment, commettre un *bhāvābhāsa.*

De même, des sentiments humains appliqués à des animaux ou à des objets inanimés, offrent un exemple de *rasābhāsa,* ainsi que c'est le cas dans cette délicieuse stance du *Kumārasambhava* :

Madhu dvirephaḥ kusumaikapātre
papau priyām svām anuvartamānaḥ|
Śṛṅgeṇa ca sparśanimīlitākṣīm
mṛgīm akaṇḍūyata kṛṣṇasāraḥ||

Kumārasambhava, III, 36.

« L'abeille qui accompagnait sa bien-aimée, se mit à boire le miel dans le même calice de fleur ; l'antilope noire se mit à gratter de sa corne la femelle qui fermait les yeux sous le contact. »

Et de même lorsqu'un sentiment de colère s'adresse à une personne vénérée, telle que le maître spirituel, ce n'est plus un Sentiment de Fureur *(Raudrarasa)* mais de fureur faussée *(raudrarasābhāsa).* Lorsqu'un être vil éprouve un sentiment de calme qui lui est impropre, c'est un cas de *śāntarasābhāsa.* Un sentiment comique est faussé *(hāsyarasābhāsa)* lorsqu'il s'exerce contre un maître spirituel ou autre personnage digne de respect. L'enthousiasme excité par des actions telles que le meurtre des brahmanes ou attribué à des êtres vils, constitue un sentiment héroïque faussé *(vīrarasābhāsa).* Le sentiment de peur chez un personnage supérieur est considéré comme un cas de *bhayānakarasābhāsa.*

Le caractère inadéquat qui fait d'un sentiment un sentiment faussé peut procéder indifféremment d'une incompatibilité de temps, de lieu, de la nature des personnages, de leur âge ou condition, ainsi que d'autres circonstances similaires.

Digitized by Google

Digitized by Google

CHAPITRE III

Analyse des Rasas.

Les auteurs des traités de poétique sanskrite ont suivi et analysé l'évolution des différents sentiments avec un soin minutieux qui parfois risque de paraître un peu scolastique, mais qui témoigne de la finesse de leur observation et de la subtilité avec laquelle ils savaient relever les nuances les plus délicates de chaque sentiment.

Le Sentiment Érotique se subdivise *grosso modo* ainsi :

1° L'Érotique en Réunion *(sambhogaśṛṅgāra)* :

Alasalalitamugdhāny adhvasaṁpātakhedād
aśithilaparirambhair dattasaṁvāhanāni|
Parimṛditamṛṇālīdurbalāny aṅgakāni
tvam urasi mama kṛtvā yatra nidrām avāptā||

Uttararāmacarita I, 24.

« Tes membres graciles et langoureux, alanguis par la lassitude du chemin parcouru, faibles comme des tiges de lotus broyées, je les massai amoureusement par des caresses inlassables, tandis que sur ma poitrine tu t'étais laissée aller au sommeil. »

2° Le Sentiment Érotique en Séparation *(vipralambhaśṛṅgāra)*.

Le Daśarūpa ajoute encore une troisième catégorie

Digitized by Google

le *ayoga*, « non-union », qui a lieu lorsque les amants ne peuvent pas s'unir pour des raisons indépendantes de leur sentiment. Ce n'est qu'une subdivision du *vipralambhaśṛṅgāra*.

Le *Sambhogaśṛṅgāra* (Sentiment Érotique en Réunion) a lieu lorsque les amants sont réunis dans le bonheur réciproque. Les auteurs dramatiques sanskrits en font ordinairement le dénouement d'une histoire d'amour après avoir fait un emploi ingénu de l'autre variété du sentiment érotique.

Le Sentiment Érotique en Séparation *(vipralambhaśṛṅgāra* est celui de deux amoureux qui sont désunis bien que leur sentiment réciproque se soit déjà précisé. Pareille situation est rendue possible puisque, ainsi que nous l'avons déjà remarqué, la présence d'un des éléments constituant le rasa permet d'évoquer tous les autres par la seule force de l'imagination. Il peut arriver que les deux protagonistes tombent amoureux après s'être simplement vus, ou même après avoir entendu parler l'un de l'autre sans jamais avoir échangé des paroles de tendresse. C'est ce qu'on appelle *pūrvarāga* ou L'Amour précédant le Contact Direct. Exemple :

Tataḥ sunandāvacanāvasāne
lajjāṁ tanūkṛtya narendrakanyā
Dṛṣṭyā prasādāmalayā kumāram
pratyagrahīt saṁvaraṇasrajeva.

Raghuvaṁśa, VI, 80.

« Après les paroles de Sunandā, la fille du roi, surmontant sa pudeur et jetant au prince un regard plein de bienveillance, sembla l'accueillir avec une guirlande nuptiale. »

Pour les auteurs sanskrits voir une personne en rêve ou par l'effet d'une opération magique, suffit

Digitized by Google

pour éprouver le sentiment érotique de ce genre.

La séparation, ou tout au moins une rupture momentanée, peut avoir lieu parce que l'un des amoureux est froissé par les paroles ou la conduite de l'autre (*Māna*, Dépit).

Bhrūbhaṅgaṁ na karoṣi rodiṣi muhur mugdhekṣaṇe kevalaṁ
nātiprasphuritādharāṇavaratāṁ niśvāsam evojjhasi|
Vācaṁ nāpi dadāsi tiṣṭhasi paraṁ pradhyātanamrānanā
kopas te stimito tipīḍayati māṁ gūḍhaprahāropamaḥ||

Priyadarśikā, IV, 3.

« Oh belle aux jolis yeux, tu ne fronces pas tes sourcils, tu ne fais que pleurer sans cesse et ta lèvre légèrement gonflée laisse passer des soupirs continuels. Tu ne dis pas un mot, perdue dans tes pensées, le visage incliné, et ta colère refreinée me torture comme une blessure cachée. »

Il peut arriver également que l'amoureux soit obligé de partir en pays étranger ou de s'exiler par ordre d'un supérieur (*Pravāsa*, Séjour au loin). Ce dernier cas est développé dans le beau poème lyrique de Kālidāsa, le *Meghadūta*.

Un autre cas de *vipralambhaśṛṅgāra* est la séparation par la mort de l'un des amoureux, ou par quelque autre cause qui leur ôte l'espoir de se réunir. (*Karuṇavipralambha*, Séparation Pathétique.)

Exemple :

Hā hā devi sphuṭati hṛdayaṁ dhvaṁsate dehabandhaḥ
śūnyaṁ manye jagad aviralajvālam antar jvalāmi|
Sīdann andhe tamasi vidhuro majjatīvāntarātmā
viṣaṁmohaḥ sthagayati kathaṁ mandabhāgyaḥ karomi||

Uttararāmacarita, III, 38.

« Ah, reine, mon cœur se brise, les liens de mon corps se rompent, l'univers me semble désert, sans cesse je brûle d'une flamme intérieure ; mon âme épuisée semble plonger, égarée, dans une aveugle nuit, de toutes parts une torpeur m'envahit. Que faire, malheureux que je suis? »

Digitized by Google

Le *pravāsavipralambha* est une séparation plus ou moins bénévole et à laquelle, par conséquent, on peut mettre fin, tandis que dans le *karuṇavipralambha* la réunion est absolument au-dessus des forces des héros. Comme les drames sanskrits n'ont jamais un dénouement tragique, la mort de l'un des protagonistes en cas de *karuṇavipralambha* est toujours suivie soit d'une résurrection miraculeuse, soit de quelque prédiction annonçant aux amoureux qu'ils seront réunis dans la vie future. Cette variété du « Sentiment Érotique en Séparation » rappelle de très près le « Sentiment Pathétique », avec cette différence toutefois qu'elle est dominée par l'élément d'amour et de tendresse et aussi par l'espoir d'une réunion future, si lointaine qu'elle soit. Or, ce dernier trait manque entièrement au Sentiment Pathétique.

Le Sentiment Érotique assume des formes et des expressions différentes suivant le Déterminant Essentiel auquel il est subordonné ; aussi les auteurs des Poétiques sanskrites se sont-ils complu à une classification minutieuse des héros et des héroïnes suivant leur tempérament, leur âge et la situation où ils se trouvent.

Le héros est toujours conçu comme un esprit noble *(dhīra)* ; il peut être, d'autre part, pondéré *(dhīrodātta)*, ou hautain *(dhīroddhata)*, ou gai et insouciant *(dhīralalita)* ou bien doux *(dhīrapraśānta)*. Le sentiment Érotique se manifeste de différentes façons suivant l'attitude du héros à l'égard de l'héroïne : il peut se montrer impartial vis-à-vis de toutes ses femmes *(dakṣiṇa)*, ou bien insolent *(dhṛṣṭa)*, fidèle *(anukūla)* ou rusé *(śaṭha)*. Les quatre différents caractères combinés avec les quatre différentes atti-

Digitized by Google

tudes permettent de distinguer seize manières de présenter le héros.

Les manifestations du sentiment Érotique varient également en ce qui concerne l'héroïne. Les traités de Poétique classent d'abord l'héroïne en trois catégories principales suivant qu'elle appartient au héros (*svīyā*), ou à un autre que le héros (*anyā*), ou qu'elle est courtisane (*sādhāraṇī*). La première catégorie implique la subdivision en jeune enfant naïve (*mugdhā*), adolescente (*madhyā*) et adulte hardie (*pragalbhā*). Parmi les *madhyās* et les *pragalbhās* on distingue trois subdivisions, suivant qu'elles sont capables de se maîtriser (*dhīrā*), qu'elles en sont incapables (*adhīra*) ou qu'elle n'en sont capables qu'à moitié (*dhīrādhīrā*). Une division subséquente de chacune de ces six catégories est établie suivant le rang que l'héroïne tient dans l'affection du héros ; elle est soit « supérieure » lit. « l'aînée » (*jyeṣṭhā*) ou « inférieure », lit. « la cadette » (*kaniṣṭhā*).

L'héroïne qui appartient à un autre que le héros (*anyā*) peut être soit une femme mariée (*paroḍhā*) soit une jeune fille (*kanyakā*). Il n'y a aucune subdivision pour les héroïnes courtisanes (*sādhāraṇī*).

Les manifestations du Sentiment Érotique se distinguent également suivant la situation (*avasthā*) de l'héroïne vis-à-vis du héros. Ces différentes *avasthās* sont au nombre de huit : (1) *svādhīnabhartṛkā* (celle qui a un amant soumis) ; (2) *khaṇḍitā* (celle qui est maltraitée par son amant) ; (3) *abhisārikā* (celle qui va au rendez-vous rejoindre son amant) ; (4) *kalahāntaritā* (celle qui est séparée de son amant à la suite d'une querelle) ; (5) *vipralabdhā* (celle qui est délaissée) ; (6) *proṣitabhartṛkā* (celle dont le mari est

Digitized by Google

absent); (7) *vāsakasajjā* (celle qui a fait sa toilette pour recevoir son amant); (8) *virahotkaṇṭhitā* (celle qui languit en l'absence d'un amant qui la délaisse malgré lui). Comme chaque héroïne de chacune des seize catégories (treize *svīyās*, deux *anyās* et une *sādhāraṇī*) peut se trouver dans chacune de ces huit situations, il s'ensuit qu'une héroïne de drame sanskrit peut se présenter sous non moins de 384 aspects, dont chacun demande une expression différente du Sentiment Érotique. La tendance à la subdivision va même plus loin, mais les grandes lignes que nous venons de retracer suffisent à donner un exemple de la méthode appliquée et des résultats auxquels elle aboutit.

Ces subtiles divisions et subdivisions des héros et des héroïnes risquent de paraître pédantesques et superfétatoires. Elles montrent cependant que les auteurs des Poétiques sanskrites ressentaient vivement l'extrême complexité du Sentiment Érotique, appréciaient la place importante qu'il tient dans l'existence et savaient observer avec beaucoup de finesse la diversité de ses multiples manifestations[1].

Le Sentiment Comique qui résulte de la révélation soudaine de quelque incongruité ou absurdité, est subdivisé par les auteurs des Poétiques sanskrite en deux catégories, à savoir : (1) Le Comique subjectif *(ātmastha)* lorsque le personnage ressent intérieurement la drôlerie d'une chose ou d'une situation sans

1. Herbert Spencer, dans sa célèbre analyse de l'amour, distingue dans ce sentiment seize éléments divers. Cf. aussi Stendhal, *De l'Amour*. Rappelons aussi à titre d'exemple ce mot d'Anna Karenine, héroïne de Tolstoï : « S'il y a autant d'intelligences que de têtes, il y a autant de genres d'amour que de cœurs. »

Digitized by Google

qu'elle se manifeste nécessairement par le rire ou autres gestes d'hilarité ; (2) le Comique objectif *(parastha)* lorsque l'auditoire se sent amusé bien que le personnage qui en est la cause n'éprouve aucune gaîté et même parfois ne se doute point qu'il l'excite chez les autres.

L'expression extérieure du Comique est généralement le rire dont les auteurs sanskrits distinguent six variétés : les personnages nobles *(uttama)* ont un léger sourire *(smita)* ou un sourire *(hasita)* ; les gens ordinaires *(madhya)* sont caractérisés par le rire *(vihasita)* ou rire bruyant *(avahasita)*, tandis que les gens vulgaires *(nīca)* rient à gorge déployée *(apahasita)* ou en se tenant les côtes *(atihasita)*.

Le Sentiment Pathétique peut avoir pour origine : (1) la perte d'un être très cher, si intimement lié à notre vie que sa disparition atteint au plus profond de notre cœur, comme, par exemple, la perte d'un enfant ou d'un époux ; (2) quelque grand malheur, quelque événement qui modifie notre existence à tel point que nous nous sentons désespérés et incapables de nous réadapter à cette nouvelle situation. Dans l'un et l'autre cas, c'est un bouleversement soudain et irrésistible de toute notre vie qui nous laisse sans force et impose à notre esprit une espèce de torpeur qu'on appelle désolation. La brusquerie et l'inéluctabilité des événements extérieurs d'une part, notre impuissance à leur résister d'autre part, tels sont les éléments constitutifs du sentiment pathétique. Il ne se déploie pas tant qu'il nous reste quelque espoir de nous tirer de la situation ou de trouver quelque remède contre le malheur qui nous frappe. C'est en quoi il diffère de la Séparation Pathétique

Digitized by Google

(karuṇavipralambha) qui n'est qu'une variété du sentiment Érotique et dans laquelle, comme nous l'avons vu, il subsiste un espoir de réunion future.

Le Sentiment de Fureur naît de la colère excitée par l'injure d'un ennemi et se traduit en paroles et en gestes qui respirent la vengeance. Son Déterminant Essentiel *(ālambanavibhāva)* est toujours un ennemi et les actes de ce dernier sont les Excitants *(uddīpanavibhāvas)*. Les gestes, les paroles et les actes par lesquels le héros donne libre cours à son ressentiment sont les Conséquents *(anubhāvas)* ; les regards furieux, l'emportement, le frémissement, le délire, etc., sont les accessoires *(vyabhicāribhāvas)* du Sentiment Furieux.

Le Sentiment Héroïque se distingue par l'enthousiasme *(utsāha)* qu'on éprouve à vaincre un adversaire ou une difficulté. C'est en quoi il diffère du Sentiment de Fureur qui a pour motif principal la colère. Le Déterminant Essentiel du Sentiment Héroïque est la personne ou l'obstacle qu'il s'agit de vaincre ou de surmonter ; l'attitude de l'adversaire ou les circonstances dans lesquelles se présente la difficulté constituent l'Excitant. Les Conséquents impliquent la recherche d'assistance et la préparation de la victoire ; la fermeté, la résolution, l'orgueil, le raisonnement, etc., sont les accessoires du Sentiment Héroïque.

Les auteurs des Poétiques sanskrites distinguent généralement quatre aspects du Sentiment Héroïque, à savoir : (1) L'Héroïsme Généreux *(dānavīra)*, par exemple, Karṇa dans le *Mahābhārata*. (2) L'Héroïsme du devoir *(dharmavīra)*, par exemple, Rāma de l'*Uttaracarita*. (3) L'Héroïsme Guerrier *(yūddhavīra)*, par exemple, Bhīma du *Veṇisamhāra*. (4) L'Hé-

Digitized by Google

roïsme Miséricordieux *(dayāvīra)*, par exemple, Jīmutavāhana du *Nagānanda*. Cette classification cependant est loin d'être complète ; tout noble sentiment désintéressé et courageux peut atteindre à l'héroïsme et le penseur qui a le courage de tirer des conclusions logiques de ses conceptions religieuses ou sociales peut acquérir en certaines circonstances le droit de figurer parmi ceux qui personnifient le Sentiment Héroïque.

Le Sentiment du Terrible, dont le caractère permanent est la terreur, est excité par des sons épouvantables, par des êtres ou des phénomènes monstrueux susceptibles de causer un mal physique au personnage qui éprouve le sentiment en question. Des gestes menaçants etc., de la part de ce qui provoque ce sentiment, en constituent les Excitants. Ses Conséquents sont la pâleur, le tremblement, la tentation de fuir à la vue du Terrible. L'épouvante, le désarroi, la prostration, voire la mort sont les Conséquents Accessoires du Sentiment du Terrible.

Le Sentiment de l'Odieux est excité par une odeur nauséabonde, par la vue des choses laides, difformes, putréfiées, ainsi que par des récits répugnants. Des insectes grouillant dans la vase etc. en sont les Excitants ; ses Conséquents impliquent les gestes par lesquels l'acteur détourne sa tête, se bouche les oreilles et les yeux, pince les lèvres, crache, ou fait semblant de vomir. Le malaise, l'agitation, les convulsions, voire la mort sont les Accessoires du Sentiment de l'Odieux.

Celui-ci offre de nombreuses analogies avec le Sentiment du Terrible ; certains Conséquents et Accessoires sont communs à tous les deux. Cependant le Sentiment de l'Odieux implique une espèce

Digitized by Google

d'indépendance, presque d'indifférence vis-à-vis de l'objet qui l'excite, tandis que le Sentiment du Terrible est toujours doublé d'un sentiment d'impuissance, de détresse en présence du danger. Nous reviendrons encore à cette question au cours de notre exposé.

Le Sentiment du Merveilleux procède de la vue d'un phénomène inattendu et plaisant ou d'un être surnaturel. La mesure des qualités merveilleuses du phénomène ou de l'être en question sont dans l'occurrence les Excitants ; les Conséquents sont la stupéfaction, l'horripilation *(romāñca)*, les exclamations, les yeux grand ouverts etc. L'hésitation, le trouble, l'excitation, la joie etc. sont les Accessoires du Sentiment du Merveilleux.

Nous verrons plus loin que ce Sentiment est toujours présent dans tous les autres dont il constitue en quelque sorte le ton sous-jacent.

Digitized by Google

CHAPITRE IV

Quelques conventions au sujet des Rasas.

La théorie des *rasas* s'est développée des représentations dramatiques ; au cours du temps on en vint à fixer quelques procédés de convention servant à mettre en scène les différents *rasas*. Chaque œuvre dramatique se développait autour d'un sentiment déterminé et au cas même où l'on y introduisait des scènes représentant quelque autre sentiment, leur place était si soigneusement limitée qu'elles ne servaient, dans leur ensemble, qu'à rehausser l'effet du sentiment central de la pièce. Chaque sentiment était symbolisé par une couleur déterminée et placé sous le patronage de telle ou telle divinité tutélaire. Il se peut que la couleur du rideau ait été adaptée au sentiment principal de la pièce représentée et que, parmi les divinités que l'on célébrait sur la scène avant le commencement du spectacle, on ait rendu des honneurs particuliers à la divinité tutélaire du drame.

La couleur symbolique du Sentiment Érotique est le vert foncé *(śyāma)*, sa divinité tutélaire *Viṣṇu*. Les amours de ce dernier, incarné en Kṛṣṇa, ont été maintes fois célébrées dans la poésie sanskrite.

Le Sentiment Comique a pour emblème la couleur blanche *(sita)*, il est patronné par les génies, compa-

Digitized by Google

gnons de *Śiva*. La sauvage gaîté et les facéties de ces génies sont bien connues dans la mythologie indienne.

La couleur du Sentiment Pathétique est celle du pigeon *(kapota)*, sa divinité tutélaire *Yama*, dieu de la mort, dont le choix, ici, n'est que naturel.

Le Sentiment de Fureur a pour emblème le rouge *(rakta)*, pour divinité tutélaire *Rudra*, dieu de la destruction, dont la place, par conséquent, semble ici toute indiquée.

Le Sentiment Héroïque est symbolisé par la couleur jaune *(gaura)* et placé sous la protection d'*Indra*, roi du ciel.

La couleur emblématique du Sentiment de Terreur est le noir *(kṛṣṇa)*, sa divinité tutélaire *Kāmadeva* dieu de l'amour dont les épouvantables attaques contre des gens qui ne s'y attendent point, font fréquemment le sujet des mythes indiens (Viśvanātha désigne comme divinité tutélaire de ce *rasa Kāla*, le Temps).

Le Sentiment de l'Odieux a pour couleur le bleu *(nīlavarṇa)*, pour divinité *Mahākāla*, le Temps Éternel, qui transforme jusqu'aux plus belles choses en objets d'aversion et de dégoût.

Le Sentiment du Merveilleux est symbolisé par la couleur de l'or *(pīta)* ; sa divinité tutélaire est *Brahmā*, le premier né parmi les dieux. On comprendra ce rapprochement si l'on considère que le Sentiment du Merveilleux, de l'étonnement se retrouve à la source de tous les autres sentiments. (Viśvanātha désigne comme divinité tutélaire de ce *rasa* les *gandharvas*, chanteurs célestes).

Le Sentiment de l'Apaisement apparaît, nous dit-on,

Digitized by Google

laiteux comme les jasmins et argenté comme la lune *(kundendusundaracchāya)* ; il est patronné par *Nārāyaṇa*, divinité qui repose, en une tranquillité souveraine, sur l'Océan Éternel en lequel, suivant la mythologie indienne, l'univers se dissout à la fin de chaque cycle de la création.

Le Sentiment d'Affection a pour emblème la couleur rosée comme l'intérieur d'un lotus *(padmagarbhacchavi)* ; ses divinités tutélaires sont les Mères des Mondes *(lokamātaraḥ)*, personnalités assez vagues (de même que les *digbālā*, déesses des quatre points cardinaux), personnification de la tendresse.

Digitized by Google

Digitized by Google

CHAPITRE V

Les Relations Mutuelles entre les Rasas.

On compte généralement huit *rasas*. Dans son chapitre VI Bharata n'en décrit également que huit; cependant dans le chapitre XXII, *śloka* 3 sur le *sāmānyābhinaya* il en mentionne neuf et dans le chapitre XVII, page 187 (éd. Nirṇayasāgara Press), il parle du Sentiment Affectueux *(vātsalya)*. Étant donné les différents remaniements qu'a subis le *Nāṭya-śāstra*, à diverses époques, il est très possible que les mentions qu'on trouve dans les derniers chapitres y aient été introduites postérieurement. Le *vātsalya* en tant que sentiment distinct n'est mentionné que dans les Poétiques des Vaiṣṇavas et chez Viśvanātha. Udbhaṭa est le premier auteur qui mentionne le Sentiment dn Calme *(śānta)* comme un rasa spécial; son point de vue est adopté par la plupart des auteurs postérieurs, Rudrabhaṭṭa, Hemacandra, les deux Vāgbhaṭas, Bhoja, Viśvanātha, Vidyādhara, etc. Dhanañjaya se refuse à reconnaître le sentiment du Calme. Rudraṭa introduit un nouveau rasa qu'il appelle *preyas* (amitié); son exemple est suivi par Bhoja dans son *Sarasvatikaṇṭhābharaṇa*. Cependant dans son *Śṛṅgāraprakāśa* il attribue la prédominance exclusive au Sentiment Érotique. Mammaṭa admet

Digitized by Google

le *śānta* dans la poésie mais non dans les œuvresd ramatiques. Bhānudatta est le seul auteur qui mentionne parmi les sentiments littéraires la *māyā* (illusion).

Le charme tout particulier qui se dégage de l'affection des parents pour l'enfant a été largement utilisé en littérature ; les enfants figurent parmi les plus belles créations du théâtre sanskrit (par exemple dans le *Mṛcchakaṭika*). Cependant, il semble douteux que l'affection pour l'enfant mérite une place à part dans la liste des sentiments littéraires. C'est plutôt une combinaison de l'Érotique et du Pathétique. Le caractère permanent de joie et de tendresse est le même que dans le Sentiment Érotique ; ce qui change c'est le Déterminant Essentiel autour duquel le Sentiment se développe. La fragilité de l'enfant communique à l'affection qu'il inspire une touche de pitié et le fond du sentiment s'en trouve modifié jusqu'à un certain degré.

Quant au *śāntā*, son droit à tenir une place distincte parmi les sentiments littéraires semble encore moins justifié. Ce sentiment est dit avoir pour caractère permanent le *śama* ou apaisement (qu'on éprouve en pénétrant dans un ermitage ou dans un temple) ou le *nirveda*, état d'âme inaccessible à la joie comme à la douleur. L'essence de l'impression désignée sous le nom de *rasa* consistant dans telle ou telle commotion intense de l'esprit, l'absence de toute excitation mentale, le parfait équilibre qu'implique le *śānta*, constitue plutôt, ainsi que Dhanañjaya l'observe avec justesse, l'absence de tous les *rasas*. C'est un état d'esprit négatif plutôt que positif. Viśvanātha tourne la difficulté en déclarant que ce sentiment répond à un état de l'esprit sur le point d'être affran-

Digitized by Google

chi, mais non encore définitivement absorbé par le divin *(yutkaviyuktadaśāyām avasthito yaḥ śamaḥ)*. Jagannātha observe, non sans finesse, qu'il ne s'agit pas des moyens des acteurs de représenter l'impassibilité absolue et que tout raisonnement abstrait ne sert à rien. Ce qui importe, c'est la faculté du spectateur d'éprouver le sentiment et du moment qu'il l'éprouve (par exemple, dans le *Prabodhacandrodaya)* nous devons l'admettre au nombre des sentiments littéraires réels. Le fait est qu'envisagé d'un autre point de vue le Sentiment du Calme peut être considéré comme présidant à la naissance de tous les autres *rasas* alors que l'esprit est prêt à subir une impression, mais demeure encore si parfaitement équilibré qu'aucune influence ne parvient à le troubler jusqu'à un moment donné. C'est pour ainsi dire l'état nébuleux de l'esprit qui précède la naissance d'un *rasa* développé et déterminé.

L'état de l'esprit au moment où il est prêt à développer les différents rasas a été interprété de façons différentes, et certains auteurs se sont résolument prononcés pour l'unité foncière de tous les sentiments qu'ils ont désignée sous le nom de Sentiment Pathétique ou de Sentiment du Merveilleux. Le poète Bhavabhūti, dont l'esprit se distingue par une finesse exquise, jugeait que profondément parlant tous les *rasas* pouvaient être considérés comme diverses formes du Sentiment Pathétique, ne différant entre elles que par les conditions et les moyens de leur expression.

Eko rasaḥ karuṇa eva nimittabhedād
bhinnaḥ pṛthak pṛthag iva śrayate vivartān|
Āvartabudbudataraṅgamayān vikārān
ambho yathā salilam eva hi tat samastam||

Uttararāmacarita, III, 47.

Digitized by Google

« Il y a un seul *rasa*, le Pathétique *(karuṇa)* qui, différent par la diversité de ses causes immédiates, assume, l'une après l'autre, des apparences diverses. Ainsi l'eau prend divers aspects formés par les tourbillons, les bulles d'air, les vagues, mais ce n'est toujours que de l'eau. »

Le Sentiment Pathétique implique un élan de pitié, une espèce de douceur qui s'empare de l'esprit ; et si nous le prenons au sens général de sympathie qui est à la source de toute sensibilité réceptive, on conviendra que la conception exposée dans la stance de Bhavabhūti est en grande partie justifiée.

Nārāyaṇa, un ancêtre de Viśvanātha Kavirāja[1] qui cite ses opinions dans son *Sāhityadarpaṇa*, considère que tous les sentiments littéraires peuvent être ramenés en dernière analyse au Sentiment du Merveilleux ; car toutes les sensations commencent par l'étonnement.

Rase sāraś camatkāraḥ sarvatrānubhūyate|
Tac camatkārasāratve sarvatrāpy adbhuto rasaḥ||

« L'étonnement est toujours ressenti comme l'essence d'un *rasa* ; puisque l'étonnement est l'essence, un *rasa* est toujours un Sentiment du Merveilleux. »

Lorsque l'esprit est tranquille, on n'éprouve aucun sentiment ; mais lorsqu'un rasa y est en germe, l'esprit est troublé, en proie à une agitation, et on s'étonne d'y trouver des dispositions et des sensations dont on n'avait pas conscience auparavant. C'est ce qui fait dire que l'étonnement est l'essence de tous les *rasas*.

1. Celui-ci l'appelle *asmatpitāmaha*, mon grand-père, dans son commentaire du *Kāvyaprakāśa (Kāvyaprakāśadarpaṇa)*, mais dans son *Sāhityadarpaṇa* il en parle comme de son *asmatvriddhaprapitāmaha*, arrière-arrière-grand-père.

Digitized by Google

Bharata n'admettait que quatre sentiments primaires : l'Érotique, la Fureur, le Sentiment Héroïque et le Sentiment de l'Odieux. Tous les autres, selon lui, dérivant de ces quatre, n'en sont que les formes diverses. Ainsi, il considère que le Sentiment Comique n'est que l'imitation de l'Érotique *(śriṅgārānukṛtir yā tu sa hāsyas tu prakīrtitaḥ)* ou la parodie du Sentiment Érotique envisagé d'un point de vue différent. Ainsi un couple amoureux qui roucoule et se dorlotte offre un exemple du Sentiment Érotique, bien qu'aux yeux d'un spectateur il puisse paraître sottement puéril, et de même, une parodie des transports amoureux prête à rire. Quant au Sentiment Pathétique il n'est pour Bharata qu'un effet de la Fureur. Le héros courroucé est un exemple du Sentiment de la Fureur, mais la malheureuse victime, objet de sa colère, est un exemple du Sentiment Pathétique. Le Sentiment du Merveilleux est l'effet et le résultat de l'Héroïque, puisque les exploits du héros excitent l'étonnement du spectateur

Ainsi de même le Terrible s'identifie avec l'Odieux. Dans l'un et l'autre cas on éprouve la même répugnance à l'approche de l'objet qui fait naître le sentiment, à cette seule différence près que la Terreur implique la peur de la souffrance physique, tandis que dans le cas de l'Odieux le héros se sent supérieur à une telle crainte.

L'arbitraire et l'insuffisance d'une pareille classification sautent aux yeux. Non seulement le Sentiment Érotique, mais n'importe quel sentiment devient ridicule si on l'exagère inconsidérément, et une imitation intelligente fait ressortir en l'outrant encore l'inconsistance de cette expression disproportionnée.

Digitized by Google

Le Sentiment Pathétique n'est pas seulement excité par les malheureuses victimes de la colère, mais par tous les êtres qui souffrent à la suite des circonstances dont ils ne sont pas les maîtres. L'image pathétique de Sītā dans l'*Uttararāmacarita* de Bhavabhūtī (où il n'est jamais question du Sentiment de Fureur) est en contradiction flagrante avec cette théorie de Bharata. Le Sentiment du Merveilleux n'est pas uniquement excité par des gestes héroïques, mais par tout phénomène inattendu et plaisant. Le principal ressort du Sentiment de la Terreur est l'épouvante ; une chose parfaitement belle en elle-même (comme par exemple un tigre royal au corps puissant, souple et harmonieux, prêt à s'élancer sur sa proie) peut inspirer la terreur du moment qu'elle nous menace d'un mal physique.

Le culte fondé par Caitanya et tout saturé d'émotion a attiré l'attention du public lettré sur la question des Sentiments ; aussi convient-il de mentionner, en passant, la théorie Vichnouite exposée par Rūpa Gosvāmin dans son *Ujjvalanīlamaṇi* (fin du xve siècle A. D.). C'est, en fait, le développement de l'idée du *Brahman*, source et essence de tous les *rasas*, telle qu'il a été conçu dans les *Upaniṣads* (*rasa vai saḥ, raso hy evāyaṃ labdhvā ānandībhavati. — Taittirīyopaniṣad*, II, 7). L'amour de Dieu étant le seul *rasa*, il peut être conçu en termes profanes sous l'aspect de cinq sentiments : *śānta*, le calme ; *dāsya* (ou *prīti*), sentiment de servitude ou humilité ; *sakhya* (ou *preyas*), amitié ; *vātsalya*, affection pour l'enfant ; *mādhurya*, douceur de l'affection entre homme et femme. La littérature dramatique des Vichnouites

Digitized by Google

est dominée par le *madhura rasa*, le *śṛṅgāra rasa* des poétiques sanskrites, avec une certaine nuance de mysticisme due à ses origines religieuses. Ce ne sont, en somme, que des conceptions religieuses sous des aspects poétiques, et qui n'ont exercé aucune influence réelle sur l'œuvre proprement littéraire (à l'exception du théâtre vichnouite dont l'importance est insignifiante).

Chaque sentiment qu'on éprouve imprime à l'esprit un changement particulier ; les auteurs des poétiques sanskrites se rendaient compte que certains de ces changements entraînent l'esprit trop loin de son état d'équilibre pour qu'il puisse demeurer sensible à une impression qui détermine un mouvement psychologique contraire. Ils en ont conclu que certains sentiments sont mutuellement incompatibles et ne doivent jamais figurer trop près l'un de l'autre. Ainsi, de l'avis de Viśvanātha :

(1) Le Sentiment Érotique est incompatible avec le Pathétique, le Furieux, l'Héroïque, le Terrible et l'Odieux.

(2) Le Comique est incompatible avec le Pathétique et le Terrible.

(3) Le Pathétique est incompatible avec l'Héroïque et le Comique.

(4) Le Furieux est incompatible avec l'Érotique, le Comique et le Terrible.

(5) L'Héroïque est incompatible avec le Terrible et le Calme.

(6) Le Terrible est incompatible avec l'Érotique, le Comique, le Furieux, l'Héroïque et le Calme.

(7) Le Calme est incompatible avec l'Érotique, le

Digitized by Google

Comique, le Furieux, l'Héroïque et le Terrible.

(8) L'Odieux est incompatible avec l'Érotique.

Bhānudatta considère comme incompatibles les sentiments suivants : l'Érotique et l'Odieux ; l'Héroïque et le Terrible ; le Furieux et le Merveilleux ; le Comique et le Pathétique.

Jagannātha donne une liste un peu différente des sentiments qui s'excluent mutuellement : L'Érotique et l'Héroïque ; l'Odieux et le Pathétique ; l'Héroïque et le Terrible ; le Calme, le Furieux et l'Érotique.

Digitized by Google

CHAPITRE VI

Quelques observations sur les Rasas.

Le *rasa* résulte de la combinaison du caractère permanent, des déterminants, des conséquents et des accessoires *(vibhāvānubhāvavyabhicārisaṁyogād rasanispattiḥ.* — Bharata*)*. On ne peut cependant le dire produit *(kārya)* dans l'acception propre de ce terme. Lorsqu'on appelle une chose le produit de quelques autres qui en sont les causes, celles-ci cessent d'exister en donnant naissance au produit. Lorsque nous éprouvons une sensation agréable au contact de la pâte de santal, la perception du contact s'efface dès que le sentiment de plaisir se précise, si court que soit l'intervalle. L'idée que l'un est la cause de l'autre est une simple déduction. Or, dans le cas des sentiments littéraires, le caractère permanent, les déterminants, les conséquents et les accessoires subsistent en même temps que le sentiment même, le *rasa*. D'ailleurs, le *rasa* ne dure qu'aussi longtemps que le caractère permanent.

Bien qu'un sentiment littéraire soit le résultat combiné du caractère permanent, des déterminants et des accessoires, il est ressenti comme une unité *(akhaṇḍa)* dans laquelle les différents éléments sont confondus au point de ne plus être perçus séparément. Les auteurs des poétiques sanskrites comparent ce phénomène au sorbet indien *(prapāṇaka)* dans

Digitized by Google

lequel le goût âcre du poivre, le goût sucré et l'odeur de la cassonnade, le goût acide et l'arome du citron, le parfum du camphre, etc., sont mélangés au point qu'on obtient une boisson exquise, résultant de la combinaison de ces saveurs et parfums divers, mais tout à fait différente de chacun de ces ingrédients et qui, de même qu'une belle œuvre littéraire, ne peut être appréciée que par des gens de goût raffiné.

Le *rasa*, dit-on, doit être ressenti; ceci ne veut point dire que l'objet de la sensation est autre chose que la sensation même. Le *rasa* lui-même est une sensation, et il disparaît en même temps que celle-ci, contrairement aux choses qui ont une existence en soi indépendamment du fait d'être ressenties ou non. Ce n'est pas une entité objective accessible à la connaissance *(jñāpya)*. La perception du *rasa* est le *rasa* lui-même. Étant ainsi une forme de la connaissance, il se manifeste lui-même comme le soleil; il ne peut être manifesté en dehors de lui-même. C'est dans ce sens qu'on le compare à l'Être Suprême *(brahmāsvādasahodaraḥ)*.

N'ayant pas existé avant d'être perçu, prenant corps en même temps que la perception et retournant à l'inexistence dès que cesse la perception, le *rasa* est indépendant du temps. Il est également indépendant du lieu. Ainsi Rāma et Sītā sont morts depuis longtemps, et cependant, lorsque nous voyons représentée l'histoire de leurs amours, nous ressentons le *śṛṅgārarasa*. On ne saurait dire que celui-ci réside dans les acteurs que nous voyons paraître sur les tréteaux, car ces pauvres diables, travaillant pour gagner leur vie, sont souvent loin de comprendre et d'éprouver quelque sentiment que ce soit et se bornent

Digitized by Google

à faire les gestes qu'on leur a enseignés. De même, on ne saurait affirmer que le *rasa* réside dans les auditeurs qui n'ont jamais vécu des aventures semblables à celles des héros de la pièce.

Le *rasa* est une sensation impersonnelle, désintéressés et collective, universelle par sa nature *(Rāma* et *Sītā* de l'œuvre dramatique cessent d'être des personnages réels pour devenir les types éternels d'amoureux) et n'importe quel spectateur doué d'une sensibilité délicate peut le ressentir, de même que de nos jours n'importe quel opérateur de la télégraphie sans fil peut capter les signaux épars dans l'espace pour peu qu'il dispose d'un appareil suffisamment réceptif.

La nature universelle et générique du sentiment littéraire, c'est ce qui le distingue précisément des émotions de la vie quotidienne. C'est pourquoi aussi des sentiments qui ne sauraient être que pénibles dans l'existence (douleur, aversion, terreur, etc.) peuvent nous causer le plus grand plaisir lorsque nous les voyons représentés sur le théâtre. C'est ce qu'expriment les auteurs des poétiques sanskrites en disant que le *rasa* est une sensation supra-physique *(alaukika)* dans laquelle les principes de lumière *(rajas)* et de ténèbres *(tamas)* ont été subjugués et le principe de pureté *(sattva)* suscité et rendu assez actif pour concentrer toutes les sensations agréables produites par les choses extérieures, mais sans que cette activité soit portée à un état de surexcitation *(rajas)*, ni troublée par l'ignorance *(tamas)*. C'est une sensation transcendante, aussi distincte des émotions naturelles de la vie courante que des sensations surnaturelles des rêves.

Digitized by Google

Digitized by Google

CHAPITRE VII

Comment on ressent le Rasa.

Bharata a établi (voir *supra*, page 57) que le sentiment littéraire se dégage de la combinaison du caractère permanent avec les déterminants, les conséquents et les accessoires *(vibhāvanubhāvavyabhicārisaṁyogād rasanispattiḥ)*. Mais il n'a pas clairement expliqué par quel processus le sentiment arrive à être goûté. De telles tentatives d'explication ont amené les commentateurs de Bharata à plusieurs théories divergentes.

Pour bien faire comprendre ces théories il nous faut dire quelques mots sur la conception brahmanique de la nature de l'être humain. Le *Vedānta* représente l'homme comme formé de trois corps différents : le *sthūlaśarīra* ou corps grossier, le *sūkṣmaśarīra*, dit aussi *liṅgaśarīra* ou corps subtil, et le *kāraṇaśarīra* ou corps causal. On y reconnaît en outre plusieurs *kośas* ou enveloppes qui entourent l'âme comme un noyau. Le *sthūlaśarīra* est composé de l'*annamayakośa* ou enveloppe de nourriture. Le *sūkṣmaśarīra* comporte trois enveloppes, à savoir : le *prāṇamayakośa* ou enveloppe du souffle vital, le *manomayakośa* ou enveloppe de l'esprit et le *buddhimayakośa* dit aussi *vijñānamayakośa* ou enveloppe

Digitized by Google

de la sapience. Le *kāraṇaśarīra* est composé de l'*ānandamayakośa* ou enveloppe de félicité.

L'âme renaît indéfiniment pour jouir du fruit de ses actions (*karmaphala*) et à chacune de ces transmigrations elle n'abandonne que son corps grossier. Le corps subtil transmigre avec l'âme. Il comprend : (1) cinq organes d'action *(karmendriyas)* : la voix, les mains, les pieds, l'organe d'évacuation et l'organe de génération ; (2) cinq organes de perception *(buddhīndriyas)* : les oreilles, la peau, les yeux, la langue et le nez ; (3) cinq éléments subtils *(tanmātrās)* : l'éther, l'air, le feu, l'eau et la terre ; (4) le *manas* (l'organe de l'esprit) et la *buddhi* (l'organe de la sapience).

L'idée des *kośas*, du *manas* et de la *buddhi* dans le *Vedānta* plus tardif est due manifestement à l'influence du *Sāṅkhya*. Il nous faudra donc indiquer brièvement la place que cette idée tient dans le système *sāṅkhya* de l'évolution de l'univers. Ce système conçoit l'univers comme l'émanation de deux principes primordiaux : *Prakṛti* ou Matière et *Puruṣa* ou Principe agissant. La *Prakṛti* est composée de trois éléments ou *guṇas* (imparfaitement rendus par le terme « qualités »), à savoir, *sattva* ou pureté, *rajas* ou passion et *tamas* ou ténèbres, — le tout réciproquement équilibré. La création commence lorsqu'un de ces éléments prend le dessus par l'effet de l'*adṛṣṭa* (littéralement, l'invisible) ou Destin. Du contact de la *Prakṛti* avec le *Puruṣa* naît la *Buddhi*, la sapience. Ensuite vient l'*Ahaṅkāra* ou le principe de subjectivité, suivi par le *Manas* qu'on traduit ordinairement par esprit. C'est ensuite le tour du *Citta* ou conscience. Le nom commun qu'on

Digitized by Google

donne à cette série d'éléments depuis *buddhi* jusqu'au *citta* est *antaḥkaraṇa* ou agent intérieur. La fonction de la *buddhi* est la connaissance, celle de l'*ahaṅkāra* la conception du moi, celle du *manas* le doute ou le raisonnement, celle du *citta* la mémoire. On suppose également que ce ne sont pas des parties vraiment différentes de l'organe intérieur, mais seulement diverses *vṛttis* ou formes modifiées de l'esprit, ses éléments intégrants, de même que les vagues, l'écume et les gouttes qui en jaillissent ne sont que des aspects variés d'une seule et même substance, à savoir, l'eau de la mer.

Le processus de la connaissance est conçu à peu près de la façon suivante : lorsqu'une substance tombe dans le domaine des sens extérieurs, ceux-ci transmettent les matières premières de la connaissance à l'*antaḥkaraṇa*. Voici comment cela se produit : je vois au loin quelque chose de grand et d'obscur. Mon *antaḥkaraṇa* en se dégageant enveloppe, pour ainsi dire, l'objet en question et en assume la forme. Ce procès, dit-on, est analogue à celui qui a lieu lorsqu'on fait couler l'eau du réservoir dans un champ qu'elle couvre en s'adaptant aux contours du terrain, de sorte que nous sommes amenés à parler d'une pièce d'eau quadrangulaire ou ronde bien qu'en réalité l'eau n'ait pas de forme propre. Ceci est l'*antaḥkaraṇa* à l'état de *citta*. Puis vient le moment d'indécision ou de raisonnement (« l'objet que nous voyons, est-ce un homme ou un poteau? ») durant lequel l'organe intérieur classe les données ou les matières premières fournies par les organes de perception. C'est l'*antaḥkaraṇa* à l'état de *manas*. Lorsque le raisonnement est terminé et qu'on a abouti à une

Digitized by Google

conclusion déterminée quant à la nature de l'objet perçu (« oui, c'est tel ou tel objet ») on dit que l'*antaḥkaraṇa* se manifeste sous forme de *buddhi*. L'*ahaṁkāra* est cet état de l'être intérieur où il est seulement conscient de son existence individuelle sans connaissance ni volition. Dans cet état le « moi » replie pour ainsi dire ses ailes et demeure inerte, mais contient à l'état latent toutes ses possibilités d'action future qui assument dans l'occurence la forme des *saṁskāras* ou impressions.

L'âme n'a ni commencement ni fin. Pour épuiser les effets de ses actes, elle passe par des naissances successives, dont le cycle ne s'achève que lorsqu'elle a atteint la connaissance de l'Être Suprême. Au cours de son voyage interminable à travers les diverses existences, l'âme accumule d'innombrables impressions qui sont évoquées, éveillées et réalisées chaque fois que les circonstances extérieures y sont propices. Cette tendance de l'âme à reproduire ses impressions antérieures est appelée *vāsanā*, et comparée au parfum que garde une pièce d'étoffe dans laquelle on avait enveloppé des fleurs odorantes. Le siège de la *vāsanā* est le *sūkṣmaśarīra*, le corps subtil qui subsiste jusqu'à ce que toutes les *vāsanās* soient réalisées ou effacées par la connaissance de l'*ātman* ou *brahman*.

Ces quelques idées préliminaires brièvement esquissées nous aideront à mieux comprendre les différentes théories proposées par les exégètes de Bharata pour expliquer le processus par lequel le *rasa* est ressenti. Malheureusement les anciens commentaires sur Bharata ont été perdus et nous ne les connaissons que par les citations reproduites dans le commentaire

Digitized by Google

Abhinavabhāratī d'Abhinavagupta qui s'est conservé jusqu'à nos jours. Ces extraits insuffisants, cités par un critique hostile, qui cherchait surtout à démontrer sa propre doctrine, nous font regretter d'autant plus la perte des œuvres antérieures.

L'exposé le plus ancien de la doctrine de Bharata est dû à Bhaṭṭa Lollaṭa, selon toute évidence un *mīmāṁsaka* du Cachemire qui a vécu probablement au IXe siècle (S. K. De, *Studies in the History of Indian Poetics*, vol. I, p. 39. Luzac, Londres, 1923). Selon sa théorie connue sous le nom d'*Utpattivāda* (Théorie de l'Origine), la cause du sentiment est le Déterminant *(vibhāvāś cittavṛtteḥ sthāyyātmikāyā utpattau kāraṇam)*, le sentiment étant ainsi considéré comme une conséquence, le terme *niṣpatti* de Bharata pris au sens d'*utpatti*. Ni les conséquents ni les accessoires ne sont considérés comme des causes. De cette façon les sentiments ne représentent que des formes amplifiées des caractères permanents *(sthāyy eva vibhāvānubhāvādibhir upacito rasaḥ. Sthāyī bhavaty anupacitaḥ)*. Mammaṭa qui se range à l'avis de Lollaṭa, ajoute que le sentiment réside dans le héros, mais que le public le ressent dans la personne de l'acteur qui imite avec intelligence le héros par les costumes, les gestes, etc. *(rāmādāv anukārye tadrūpatānusandhānān nartake'pi pratīyamāno rasaḥ)*.

Cette doctrine, cependant, prête à des objections graves, formulées par Govinda (dans son commentaire *Pradīpa* sur le *Kāvyaprakāśa*) et autres auteurs. Ces objections peuvent être résumées ainsi que suit :

(1) Du moment que c'est le spectateur qui éprouve le sentiment, il faut que celui-ci soit en lui, et non

Digitized by Google

dans l'acteur ni dans le héros. Il n'est pas clair non plus comment un état mental qui existe dans le héros peut être transmis à l'acteur et comment une tierce personne, le spectateur, peut en subir le charme.

(2) Pour devenir une source de plaisir, le sentiment doit être éprouvé dans sa plénitude ; un sentiment perçu sans être senti (car le porteur du sentiment est le héros et non l'acteur) ne peut jamais procurer de plaisir.

(3) La relation de la cause à l'effet est que celle-là cesse d'exister après avoir produit celui-ci, tandis que le *rasa* qui serait l'effet subsiste en même temps que la cause, ce qui est absurde.

(4) L'effet subsiste alors même que sa cause efficiente a disparu, tandis que le *rasa* cesse d'exister lorsque disparaît ce qu'on appelle sa cause (les déterminants).

Śaṅkuka, qui appartient à peu près à la même époque, a proposé une explication *naiyāyika* de la théorie du *Rasa*, dans une doctrine connue sous le nom d'*Anumitivāda* (Théorie de l'Inférence). Le sentiment, qui en réalité n'est pas dans l'acteur, lui est attribué par inférence *(anumīyate)* au moyen des déterminants, etc., intelligemment interprétés par l'acteur, et ainsi inféré est ressenti par le spectateur grâce à son exquise beauté. Hemacandra explique en ces termes le point de vue de Śaṅkuka[1] :

1. Le texte de l'*Abhinavabhārati* dont nous disposons actuellement et qui contient l'opinion de Śaṅkuka n'est pas tout à fait satisfaisant. Hemacandra (dans son commentaire sur le *Kāvyānuśāsana*) en a reproduit en maints endroits le texte plus complet. C'est pourquoi nous préférons citer Hemacandra.

Digitized by Google

« Les causes appelées *vibhāvas* (déterminants), les actions dont les *anubhāvas* (conséquents) sont l'âme, et les accessoires qui les accompagnent, bien qu'artificiels, ne sont pas ressentis comme tels, grâce à l'accumulation des efforts et à l'existence d'une relation de l'inféré à l'inférant ; bien qu'inféré, le *bhāva*, grâce à la beauté du sujet, est distinct des autres choses inférées par sa forme susceptible de créer le *rasa*, de même que la vue d'un autre homme mastiquant un fruit âcre fait venir l'eau à la bouche ; [ce *bhāva*], bien que complètement inexistant dans l'acteur, peut se manifester par sa permanence et être goûté par un public de choix ; il assume la forme d'imitation du *sthāyibhāva* (caractère permanent), essentiellement présent dans Rāma, etc. ; du fait d'être une imitation, il est connu sous un autre nom [qui est] le *rasa*. »

(Hetubhir vibhāvākhyaiḥ kāryaiś cānubhāvātmabhiḥ sahacārirūpaiś ca vyabhicāribhiḥ prayatnārjitatayā kṛtrimair api tathānabhimanyamānaiḥ saṁyogād gamyagamakabhāvarūpād anumīyamāno'pi vastusaundaryabalāt kaṣāyaphalacarvaṇaparapuruṣadarśanaprabhavamukhaprasekakalanākalpayā rasanīyasvarūpatayānyānumīyamānavilakṣaṇaḥ sthāyitvena saṁbhāvyamāno ratyādir bhāvo naṭe'tyantāvidyamano'pi sāmājikajanatāsvādyamāno mukhyarāmādigatasthāyyanukaraṇarūpo'nukaraṇarūpatvād eva ca nāmāntareṇa vyapadiṣṭo rasaḥ.)

Le sentiment n'existe pas réellement dans l'acteur, mais sa nature factice demeure inaperçue grâce à l'ingéniosité avec laquelle celui-ci imite les éléments constitutifs de ce sentiment. L'inférence est ce que

Digitized by Google

les logiciens indiens appellent *citraturaṅganyāya* (analogie qui consiste à appeler cheval la peinture représentant un cheval), les déterminants se rapportant au sentiment comme le *gamaka* (terme moyen) au *gamya* (grand terme) dans un syllogisme. Cette inférence cependant n'est pas de la même nature que l'inférence ordinaire ou logique ; car sa propriété distinctive est d'être éprouvée ou goûtée *(rasanīyarūpatayānyānumānavilakṣaṇa)*. Govinda dans son *Pradīpa* distingue ce genre de connaissance qui consiste à identifier le héros et l'acteur, de tous les autres genres de connaissance : la connaissance réelle ou complète *(samyagbuddhī)* qui est d'affirmer : « il est Rāma » ; la fausse connaissance *(mithyādhīḥ)* qui est d'affirmer « il est Rāma » et de le contredire aussitôt par l'énoncé « il n'est pas Rāma » ; la connaissance dubitative *(saṁśayaḥ)* « il peut ou non être Rāma » ; enfin la connaissance de similitude *(sādṛśyadhīḥ)*, « il est pareil à Rāma ». Śaṅkuka critique les opinions de Lollaṭa selon le véritable esprit d'un *naiyāyika* en objectant toute une série de remarques techniques qui démontrent la nature vague et contradictoire de l'*utpattivāda* et que nous n'avons pas besoin d'exposer dans les détails.

Le plus grand défaut de l'*anumitivāda* c'est qu'en réalité un sentiment n'est jamais ressenti comme une inférence, mais toujours perçu directement. Aucune opération logique ne peut causer la même jouissance que la perception directe, et le plaisir que suscite un *rasa* ne procède pas d'une déduction intellectuelle, mais d'une réelle perception personnelle du sentiment par le spectateur. La théorie pèche aussi au point de vue technique, car les déterminants ne se

Digitized by Google

comportent pas vis-à-vis du sentiment comme le terme moyen *(sādhana)* vis-à-vis du grand terme *(sādhya)* mais agissent uniquement par la suggestion *(vyañjana)*.

La doctrine suivante est le *Bhuktivāda* (la Théorie de la Jouissance) de Bhaṭṭanāyaka qui vécut vers la fin du IXe ou le commencement du Xe siècle A. D. (S. K. De, *Studies in the History of Indian Poetics*, 161, I, p. 43), et semble avoir été un adepte de la philosophie *sāṅkhya*. Le sentiment ne peut être ni inféré, ni produit comme un effet, ni révélé *(raso na pratīyate, notpādyate, nābhivyajyate)*. Du moment que les personnages ne sont pas devant l'auditoire, leur sentiment n'existe pas, et une chose inexistante ne peut pas être déduite *(na ca sā pratītir yuktā sītāder avibhāvatvāt. ... na ca tattvato rāmasya smṛtiḥ, anupalabdhatvāt)*. Il ne peut pas être un effet produit, puisque les causes qui sont censées les produire sont considérées comme des non-réalités *(kṛtrima)* et comme telles ne peuvent produire aucun effet réel. De même on ne peut pas dire que le sentiment littéraire est la révélation d'une réalité potentielle, que ce soit à nous-même ou à d'autres ; car en ce cas les causes qui sont de nature et de puissance variées se manifesteraient dans toute leur diversité et ne sauraient produire ce semblant d'unité indivise qui est le trait caractéristique du *rasa (śaktirūpatvena pūrvasthitasya paścādabhivyaktau viṣayārjanatāratamyāpattiḥ. Svagatatvaparagatatvādi ca pūrvavad avikalpam.)* C'est pourquoi Bhaṭṭanāyana propose sa propre théorie d'après laquelle un sentiment est éprouvé en fonction de la généralisation *(bhāvakatva)*

Digitized by Google

et du plaisir dont on jouit *(bhojakatva)*. Les expressions verbales, selon lui, impliquent trois caractères potentiels :

(1) *abhidhā*, définition ou sens ordinaire, y compris le sens suggéré par les mots ;

(2) *bhāvakatva* par lequel le sens est généralisé et devient impersonnel ; les déterminants et les caractères permanents sont conçus sous un aspect général : l'amour entre Rāma et Sītā dépasse le cadre de deux existences individuelles et s'élève à la hauteur d'un symbole éternel *(bhāvakatvaṁ sādhāraṇikaraṇam. Tena hi vyāpāreṇa vibhāvādayaḥ sthāyī ca sādhāraṇīkrīyante. Sādhāraṇīkaraṇam caitad eva yat sītādiviśeṣāṇāṁ kāminītvādisāmānyenopasthitiḥ.* — Govinda).

(3) *bhojakatva* ou jouissance, terme qui désigne un état particulier de plaisir d'esprit, une espèce d'épanouissement intérieur semblable à l'état de grâce divine, dû à la prépondérance du principe pur *(sattva)* sur les deux autres, qui sont, d'après la doctrine du Sāṅkhya, le *rajas* (passion) et le *tamas* (ténèbres) ; cet état de plaisir assurant à la conscience des conditions de calme et de sérénité *(raso'nubhavā [rasānubhavaḥ?] smṛtyādivilakṣaṇena rajastamo'nuvedhavaicitryabalād ativikāśavistāralakṣaṇena sattvodrekaprakāśānandamayanijasaṁvidviśrāntilakṣaṇena parabrahmāsvādasavidhena bhogena param bhujyate)*. Dans cette explication l'influence de la philosophie *sāṅkhya* est évidente. On y reconnaît les trois principes de la nature *(sattvarajastamasāṁ sāmyāvasthā prakṛtiḥ. — Sāṅkhyasūtra)*, énoncées par la doctrine *sāṅkhya*, tandis que l'apport du *Vedānta* apparaît dans l'allusion à l'état de grâce que confère le contact avec le

Digitized by Google

Brahman (l'influence réciproque des systèmes philosophiques se manifeste avec évidence au cours de leur développement postérieur). L'idée de *bhoga* et *bhojaktva* remonte également aux conceptions du *Sāṅkhya* relatives à *bhoga* (jouissance) et à *apavarga* (émancipation par la connaissance) au moyen desquels le *Puruṣa* réalise sa raison d'être.

Ainsi, de l'avis de Bhaṭṭanāyaka, c'est le caractère permanent qui est ressenti comme un sentiment; il est d'abord généralisé par le canal du *bhāvakatva* et ensuite goûté avec un soulagement divin par le canal du *bhojakatva (kārye nāṭye ca dvitīyavyāpāreṇa sādhāraṇīkṛtair vibhāvādibhis tṛtīyavyāpārasāhityena tathākṛta eva sthāyī bhujyate.* — Govinda.) L'objection la plus sérieuse que l'on puisse faire à cette théorie, c'est que les deux fonctions de généralisation et de jouissance *(bhāvakatva* et *bhojakatva)* ne reposent sur aucun fondement qui soit distinct des fonctions ordinairement reconnues de *abhidhā* (sens propre), *lakṣaṇā* (sens figuré) et *vyañjanā* (sens suggéré). La valeur de la théorie de Bhaṭṭanāyaka est d'avoir pour la première fois attiré notre attention sur l'importance de la sensation intime du spectateur au moment où celui-ci éprouve tel ou tel sentiment, et d'avoir ainsi préparé le terrain à la doctrine très importante d'Abhinavagupta.

La doctrine du sentiment la plus élaborée est le *Vyaktivāda* (Théorie de la Manifestation) d'Abhinavagupta, le philosophe Śaïva du Cachemire, dont l'œuvre date de la fin du xe et du commencement du xie siècle (S. K. De, *Studies in the History of Sanskrit Poetics*, vol. I, p. 119. R.-G. Bhandarkar,

Digitized by Google

Vaishnavism, Śaivism and Minor Religious Systems, p. 131.). Il appartient à l'école Dhvani de la Poétique ; plus loin en examinant l'histoire de la théorie du *Rasa*, nous aurons l'occasion de nous arrêter sur la tournure que lui imprima cette école. Abhinavagupta commence par indiquer que l'admission des deux fonctions distinctes des mots, *bhāvakatva* et *bhojakatva*, n'est ni justifiée ni nécessaire. Du moment que le *rasa* doit ses origines aux *bhāvas*, le *bhāvakatva* se trouve impliqué dans la définition de Bharata *(kāvyārthān bhāvayantīti bhāvāḥ)*. *Bhoga* ou *bhogīkāraṇam*, dit-il, n'est que la perception ou *pratīti* du *rasa (pratītyādivyatiriktaś ca saṃsāre ko bhoga iti no vidmaḥ. Rasaneti cet sāpy atra pratipattir eva)*. Quoi que nous tentions pour expliquer ce *bhogīkaraṇa*, ce devra être soit création soit manifestation, car il n'y a pas de troisième solution *(niṣpādanābhivyaktidvayānabhyupagame ca nityo vāsad vā rasa iti na tritīyā gatiḥ syāt, na cāpratītaṃ vastvastī vyavahāre yogyam)*. La théorie de la création d'une chose inexistante étant rejetée (voir la théorie de Lollaṭa), Abhinava voit dans *pratīti* ou perception la manifestation *(abhivyakti)* par la force de la suggestion *(vyañjanā)*, interprétant dans ce sens le terme de Bharata *niṣpatti*. L'essence du *rasa* est le *sthāyibhāva* qui demeure dans l'esprit des spectateurs sous forme d'un « complexe d'émotions latentes » (Keith, *Sanskrit Drama*, p. 318) et résulte de leur expérience passée soit dans cette vie, soit dans la vie antérieure *(idānīntanī prāktanī ca)* ; la fonction des déterminants, etc., étant de transformer ces impressions antérieures en une sensation vivante *(rasanā, carvaṇā, āsvāda)* par la force de la suggestion. C'est pourquoi

Digitized by Google

ceux dont la vie a été exempte d'émotions, dont l'esprit est absorbé par les arcanes de la grammaire et des discussions stériles sur la *Mīmaṃsā* sont incapables d'éprouver le *rasa*. Car, pour goûter un *rasa*, il faut que le *rasika* ou *sahṛdaya* possède un certain degré de sensibilité esthétique. Dans son *Dhvanyāloka-locana* (p. 11, édition Nirṇayasāgara press), Abhinava définit le *sahṛdaya* (sympathisant) en ces termes : *yeṣāṁ kāvyānuśīlanābhyāsavaśād viśadībhūte mano-mukure varṇanīyatanmayībhavanayogyatā te* (« ceux dont le miroir de l'esprit est devenu pur par la pratique continue de la poésie, et en qui est née la faculté de s'identifier avec les objets décrits »). Lorsque les émotions latentes sont ainsi stimulées, elles assument un caractère générique et universel *(sādhāraṇībhāvaḥ)* indépendant du temps[1] et du lieu. Les déterminants, etc., se départissent également de leur caractère de causes matérielles pour assumer un caractère général qui stimule le développement de ce sentiment universel. Le *rasa* existait, pour ainsi dire, couvert ou obscurci par l'inconscience, et les déterminants etc., en se combinant, écartent ces entraves *(sarvathā rasanātmakavighnapratītigrāhyo bhāva eva rasaḥ)*, « brisent l'enveloppe » *(āvaraṇa-bhañjaka)* pour parler comme Nāgojibhaṭṭa. L'état qui consiste à jouir d'un *rasa* est comparé à la con-

1. *alaukikanirvighnasaṃvedanātmakacarvaṇāgocaratām nīto'rthas carvamāṇaikasāro na tu sidhasvabhāvastātkālika eva, na tu carvaṇātiriktākālāvalambī sthāyivilakṣaṇa eva rasaḥ.*

« Un sens qui est amené à un état de dégustation de l'essence des sensations supramondaines et non entravées ; dont la seule substance est d'être goûté ; qui par sa nature n'existe pas, mais se produit au moment même, et n'existe pas au delà du moment où il est goûté ; qui se distingue du caractère permanent ; — c'est cela le *rasa*. »

Digitized by Google

templation extatique du *Brahman (brahmānandāsvādam iva.* — Mammaṭa), pendant laquelle il ne subsiste pas trace d'aucune autre perception *(vedyāntarasamparkyaśūnya. — Mammaṭa)*. Cette conception du *rasa* revélé ou manifesté, grâce à la suppression des obstacles sous l'action combinée des déterminants, des conséquents et des accessoires est une réminiscence de la doctrine vedāntiste sur l'émancipation *(mokṣa)* par la suppression de l'*avidyā* ou inconscience et c'est aussi sous l'influence de la même doctrine que le *rasa* est comparé à la sensation de la grâce divine. Cet état où toutes les autres perceptions seraient anéanties rappelle de très près le *nirvikalpa samādhi* (syncope non qualifiée) du *vedānta* tardif (déjà envahi par des conceptions du *yoga*); Mammaṭa se donne la peine de le distinguer de la connaissance non-qualifiée et qualifiée *(nirvikalpa* et *savikalpajñānam)*. L'idée de *vāsanā*, c'est-à-dire de l'âme revêtue de désirs antérieurs *(saṁskāra)*; la tendance de l'âme à exaucer continuellement ses désirs et à atteindre la joie que cause l'accomplissement des désirs du fait qu'il nous rapproche du salut *(mokṣa)* par l'anéantissement de tous les désirs et des fruits des désirs antérieurs; le voyage éternel de l'âme humaine à travers ses différentes existences; son corps subtil *(sūkṣmaśarīra)* portant la marque de ses épreuves antérieures jusqu'à ce qu'elles soient effacées par l'accomplissement et que la connaissance du *Brahman* Suprême rende toutes les actions futures impuissantes à produire leur fruit; — toutes ces idées trahissent l'influence du *Vedānta*, surtout sous ses formes tardives, alors que d'autres systèmes étaient déjà venus se greffer sur le pur *Vedānta* des *Upaniṣads*.

Digitized by Google

CHAPITRE VIII

Le Développement de la théorie du Rasa.

La notion du *rasa* apparaît pour la première fois dans les spéculations religieuses et philosophiques des Indo-Aryens où ce terme était employé dans les descriptions de la nature de l'Être Suprême en tant qu'expression de la Grâce immaculée, dont la contemplation est une source de jouissance éternelle *(Raso vai saḥ rasaṁ hy evāyam labdhvā ānandībhavati)*. Plus tard le terme a été étendu à la jouissance produite par une œuvre littéraire. Les plus anciens ouvrages sur la théorie du *rasa* ont été perdus. *Pāṇini* parle des *naṭasūtras* de Śilālin et de Kṛśāśva ; c'étaient probablement des sūtras sur l'art de la danse. Malheureusement nous ignorons ce que ces *sūtrakāras* disaient de la représentation des sentiments. Rājaśekhara mentionne le nom de Nandikeśvara qui aurait été un des auteurs les plus anciens ayant écrit sur le *rasa*. Aucune de ses œuvres ne nous est non plus parvenue ; cependant il est considéré comme un des écrivains les plus compétents en matière de musique et d'art dramatique, et le colophon de l'édition *Kāvyamālā* du *Nāṭyaśāstra* parle de cet ouvrage comme d'un traité de musique dû à Nandikeśvara *(samāptaś cāyam [granthaḥ] nandibharate saṁgītapustakam)*.

Le plus ancien ouvrage sur la théorie du *Rasa* qui nous ait été conservé est le *Nāṭyaśāstra* de Bharata.

Digitized by Google

Cependant, selon les traités de poétique, cet écrivain fait plutôt autorité dans le domaine du drame *(rūpaka)* que dans celui du *rasa*. On le comprend d'ailleurs si l'on considère que la théorie du *rasa* ne survient qu'incidemment au cours de son exposé de l'art dramatique, de sorte que sur les 37 chapitres qui constituent le *Nāṭyaśāstra* (dans l'édition *Kāvyamālā*) deux seulement sont consacrés à la question du *rasa*.

Le *Nāṭyaśāstra*, tel que nous le connaissons, est une espèce d'encyclopédie, un manuel à l'usage de tous ceux qui participent, de quelque façon que ce soit, à une représentation théâtrale, — l'architecte qui construit le théâtre, le prêtre qui préside à la cérémonie religieuse d'inauguration, le directeur qui monte la représentation, l'ouvrier qui construit les accessoires, le régisseur qui enseigne aux acteurs leurs rôles, le professeur de gymnastique qui en surveille les exercices physiques, le chef d'orchestre qui conduit la musique et le compositeur qui l'écrit, l'auteur dramatique qui compose la pièce et auquel l'ouvrage donne des indications précises sur les mètres et les figures de rhétorique qu'il doit employer; enfin le critique professionnel qui assiste à la représentation. Une œuvre aussi variée suppose un long développement antérieur de chaque détail de l'art dramatique. Aussi le *Nāṭyaśāstra* conserve des traces évidentes des travaux antérieurs utilisés par l'auteur et on peut même le soupçonner d'y avoir incorporé des ouvrages entiers sur certains sujets. Ainsi les chapitres sur la musique ont bien l'air de former un traité indépendant et il est permis de supposer qu'ils ne font que reproduire le *Nandibharatasaṅgī-*

Digitized by Google

Tapustaka, traité de musique composé par Nandikeśvara, dont parle le colophon de l'édition *Kāvyamālā*. Le texte de Bharata tel que nous le possédons porte également des traces évidentes de remaniements et d'interpolations survenus à des périodes différentes. Ainsi le chapitre VI donne la description de huit *rasas*, et son dernier vers s'arrête définitivement à ce nombre, tandis que le chapitre XXII, *śloka* 3, parle de neuf *rasas* et le chapitre XVII mentionne le *vātsalyarasa* (l'amour de l'enfant) dont il n'est question nulle part ailleurs. Le chapitre XXXVII, *śloka* 18, annonce que le reste du sujet sera exposé en détail par Kohala *(śeṣam prastāratantreṇa kohalaḥ kathayiṣyati*, correction de Bhandarkar pour *kolāhalaḥ kathiṣyati* du texte imprimé) et de même le *śloka* 24 dit que les traditions de Bharata ont été suivies par « Kohala et les autres ». Tout ceci semble témoigner que Kohala et d'autres auteurs avaient continué à disserter sur l'art dramatique et que le compilateur, soit qu'il fût fatigué de son travail, soit qu'il considérât ces critiques comme peu importantes, s'est borné tout simplement à s'y référer et à mettre cette partie de son exposé au futur afin de conserver à son œuvre un air d'antiquité et de révélation.

Cependant vers le VIIIe siècle de l'ère chrétienne, le *Nāṭyaśāstra* semble avoir assumé à peu près la forme sous laquelle nous le connaissons aujourd'hui, car Udbhaṭa qui en cite le chapitre VI, *śloka* 15, ne fait qu'ajouter le *śānta* à la liste des *rasas*. Le traité, tel qu'il existe, laisse entrevoir plusieurs étapes par lesquelles il semble avoir passé. La tradition conservée par Bhavabhūti veut que Bharata ait été un *taurya-*

Digitized by Google

trikasūtrakāra « auteur de sûtras sur la triple symphonie ». Étant donné la tendance de l'Inde ancienne à condenser toutes les connaissances utiles sous la forme conventionnelle de vers mnémoniques auxquels on réduisait jusqu'aux règles de la danse et de la mimique *(naṭasūtras)*, il y a tout lieu de supposer qu'un art aussi répandu que la dramaturgie, cultivée avec un soin particulier, ait eu également sa collection de *sūtras*. Et en effet notre texte du *Nāṭyaśāstra* a conservé au moins un *sūtra* considéré comme tel par tous les auteurs : *vibhāvānubhāvavyabhicārisaṁyogād rasaniṣpattiḥ*. De même quelques lignes du chapitre VII *(bhāvavyañjanā)* sont incontestablement des *sūtras*, par exemple : *aṣṭau bhāvāḥ sthāyinaḥ. Trayastriṁsad vyabhicāriṇaḥ. Aṣṭau sāttvikāḥ*, etc.

Cependant pour que les règles d'un art puissent être présentées sous cette forme condensée, il faut qu'elles aient été d'abord discutées par le menu ; aussi peut-on supposer l'existence de traités indépendants sur les différentes branches de l'art. Rājaśekhara conserve en effet les noms de quelques auteurs de monographies antérieures ; on n'en trouve cependant aucune trace dans le texte de Bharata. Étant donné la forme extrêmement brève sous laquelle les règles sont énoncées dans les *sūtras*, ceux-ci sont invariablement suivis d'un exposé *(bhāṣya)* en prose, et il en est de même dans le *Nāṭyaśāstra*. Nous trouvons également dans cet ouvrage une série de citations en mètre *āryā* ou *anuṣṭubh* résumant la substance du *bhāṣya* et toujours désignées comme des vers anonymes ou traditionnels *(anuvaṁśya)*. Ces vers *(kārikās)* étaient destinés à exposer le sens des *sūtras* auxquels ils se rattachaient *(sūtrānubaddha)*. Jusqu'à l'époque

Digitized by Google

de ces premières *kārikās* les différents domaines de l'art semblent avoir été étudiés séparément *(vaiśika, saṅgīta,* etc.). Le *Nāṭyaśāstra* représenterait ainsi un essai de synthèse d'ensemble incorporant les enseignements des différents auteurs (désignés quelquefois sous le nom d'*anye,* « les autres ») et exposant l'opinion de Bharata sur chaque sujet.

Dans le *Nāṭyaśāstra* nous trouvons la théorie du *rasa* déjà développée à un très haut degré, et la plupart des termes techniques bien établis par l'usage. Bharata ne nous informe qu'incidemment qu'il a travaillé sur des matériaux accumulés antérieurement, en faisant observer par exemple que les auteurs du *Vaiśikaśāstra* (l'Art des Courtisanes) avaient décrit dix états du sentiment érotique *(vaiśikaśāstrakāraiś ca daśāvastho' bhihitaḥ).* Le rôle du caractère permanent, des déterminants, des conséquents et des accessoires dans la formation d'un *rasa* était déjà connu et l'analyse des *rasas* mêmes achevée dans ses grandes lignes. Mais le processus psychologique qu'implique la perception de chaque *rasa* demeurait obscur (Bharata n'ajoutant à ce sujet qu'une expression vague, *sāmānyaguṇayogena*) ; la classification minutieuse des types de héros et d'héroïnes n'était pas faite ; des questions telles que l'affinité ou l'antagonisme des sentiments, leur durée, combinaison et conjoncture, leur éveil, culmination et disparition, les sentiments faussés et autres sujets analogues n'étaient encore ni étudiés ni même abordés. Tout ceci a fait l'objet d'investigations ultérieures.

Le point de départ de Bharata diffère de celui des autres auteurs de Poétiques. Bharata n'examine les

Digitized by Google

rasas que dans leur relation avec le drame, tandis que les autres auteurs l'envisagent du point de vue de la Poétique générale. A dire vrai, les conceptions de Bharata visent moins l'art dramatique proprement dit que l'art de l'acteur. Ses définitions des *bhāvas*, *vibhāvas*, *anubhāvas* et des *vyabhicāribhāvas* ont toujours en vue la représentation théâtrale ; il suffit de les comparer aux définitions données par les autres auteurs pour que la différence apparaisse de la façon la plus évidente. *Bhāva*, dit-il, est ce qui fait revivre les trois expressions du sens d'un *kāvya* (œuvre poétique), à savoir, la parole, les gestes et les caractères *(vāgaṅgasattvopetān kāvyārthān bhāvayantīti bhāvāḥ)*. Le *vibhāva* est la compréhension grâce à laquelle on perçoit la triple expression des paroles, des gestes et des caractères *(vibhāvo vijñānārthaḥ, vibhāvyante'nena vāgaṅgasattvābhinayā ity ato vibhāvaḥ)*. *Anubhāva* est ainsi appelé parce qu'il rend la triple expression des paroles, des gestes et des caractères susceptible d'être ressentie. *(Anubhāva iti kasmād ucyate. Yad ayam anubhāvayati vāgaṅgasattvakṛtam abhinayam.)*

L'idée de la représentation plastique sur la scène domine chez Bharata toute la théorie du *rasa*. Ainsi, par exemple, une notion aussi essentiellement abstraite que la tendresse *(rati)* revêt, chez lui, un caractère matériel : elle est produite par la saison plaisante, l'emploi de guirlandes, des onguents parfumés, de beaux ornements, de nourritures savoureuses, par des sensations agréables, par l'absence des obstacles, etc. *(ratir nāma ṛtumālyālepanābharaṇabhojanavarabhāvānubhavanāprātikūlyādibhir vibhāvair utpadyate.)*

Digitized by Google

La théorie du *rasa* s'étant constituée au sein d'une école dramaturgique, elle y est longtemps restée confinée. Les auteurs des poétiques générales *(alaṅkāra)* connaissaient cette théorie, mais ne se rendaient pas compte de sa portée esthétique et ne savaient pas en faire usage dans leurs traités. Bhāmaha ne mentionne les sentiments tels que l'érotique, etc., que pour caractériser une certaine figure de rhétorique, le *rasavad (rasavad darśita-spaṣṭa śṛṅgārādirasān)*. Somme toute il emploie le mot *rasa* plutôt dans le sens général de « saveur poétique » *(kāvyarasa)*, comme par exemple lorsqu'il dit (V, 3) que même des śāstras secs deviennent exquis lorsqu'on y introduit le *kāvyarasa*, de même qu'un médicament amer est facilement avalé dans un bonbon sucré[1].

Daṇḍin développe la conception du *rasa* beaucoup plus que ne le fait Bhāmaha. Quelquefois, il emploie ce terme dans le sens général de caractère agréable ou d'absence de vulgarité *(madhuram rasavadvāci vastuny api rasasthitiḥ*, I, 51. — *Tadrūpādipadāsaktiḥ sānuprāsā rasāvahā*, I, 52) en le subdivisant en *vāgrasa* (agrément de la parole) et *vasturasa* (agrément du sujet). Cependant il se rend compte de la place importante que cet élément tient dans la poésie et considère la présence du *rasa* et du *bhāva* comme un trait propre au *mahākāvya (rasabhāvanirantaram*, I, 18). Daṇḍin fait preuve d'une connaissance plus

1. Abhinavagupta dans son *Locana*, en commentant une expression d'Ānandavardhana selon laquelle le *rasa* c'est la vie même *(jīvabhūta)* des *kāvyas* et des *nāṭyas*, cite ce passage de Bhāmaha et prend le mot *rasa* au sens technique de sentiment littéraire *(rasopayogijīvitaḥ śabdavṛtti-lakṣaṇaḥ. — Dhvanyālokalocana*, p. 182). Ceci est évidemment une interprétation forcée.

Digitized by Google

profonde de la théorie du *rasa*, lorsqu'il définit les figures de discours *rasavat* dans II, 280-292. Il connaît huit *rasas (aṣṭarasāyattā*, II, 292), les désigne chacun sous son nom et donne des exemples de quatre d'entre eux *(śṛṅgāra, vīra, raudra* et *karuṇa)* au cours de sa définition du *rasavad*. Sa conception du développement du *rasa* semble être identique à celle de Bhaṭṭanāyaka *(sthāyy eva vibhāvānubhāvādibhir upacitō rasaḥ, sthāyī bhavaty anupacitaḥ)*, le *rasa* pleinement développé n'étant à ses yeux qu'une forme amplifiée du caractère permanent. Ainsi « la tendresse (qui est le caractère permanent) qui apparaît d'abord comme amitié, devient amour *(śṛṅgāra)* par le fait de la multiplication de ses manifestations et ceci est la figure *rasavad* ».

Prāk prītir darśitā seyaṁ ratiḥ śṛṅgāratām gatā
Rūpabāhulyayogeṇa tad idaṁ rasavadvacaḥ. — II, 281.

De même, « la colère (caractère permanent) en atteignant une intensité extrême devient le sentiment de Fureur. »

Ity āruhya parām koṭim krodho raudrātmatāṁ gataḥ. — II, 283.

Bien qu'il se doutât du rôle important du *rasa* dans la poésie, qu'il en eût connu la théorie telle qu'elle existait à son époque, Daṇḍin ne sut pas l'introduire dans son système de poétique. Ce qui lui semblait tenir le premier rang dans la poésie, c'étaient les figures de discours, les combinaisons verbales et les procédés de rhétorique.

Vāmana ne semble pas plus que Daṇḍin se faire une idée très nette sur la place du *rasa* dans la composition. Il en parle comme d'un élément caractéris-

Digitized by Google

tique de la perfection qu'il appelle *kānti (dīptarasatvam kāntiḥ)*. Son intérêt allait plutôt à ce qu'il désignait sous le nom de *rīti* ou style et le *rasa* n'était pour lui qu'un des éléments caractéristiques du beau style.

Udbhaṭa, un adepte de Bhāmaha, n'apporte de progrès qu'à la conception de l'importance esthétique du *rasa* en poésie. Cependant, sa connaissance de la théorie du *rasa* est confirmée par l'emploi de termes techniques tels que *sthāyin*, *vyabhīcārin*, *vibhāva*, *anubhāva*, etc., qu'il confine d'ailleurs à l'examen de la figure poétique *rasavat*[1].

Rudraṭa fut le premier à introduire une étude détaillée du *rasa* dans un traité de poétique générale. Sur les seize chapitres qui constituent son *Kāvyālaṅkāra*, quatre (chapitres XII-XV) sont consacrés à l'examen du *rasa*. Cependant l'idée qu'il s'est faite de la place que la théorie du *rasa* tient dans l'ensemble du système poétique, demeure encore très vague. Selon lui, les *śāstras* qui exposent la quadruple réalisation de la vie *(caturvarga)* doivent être écrits en beaux vers pleins de *rasa*, sinon les gens doués de sensibilité poétique *(sarasa)* les trouveront rébarbatifs, si simples et faciles qu'ils soient.

Nanu kāvyena kriyate sarasānām avagamcś caturvarge,
Laghu mṛdu ca nīrasebhyas te hi trasyanti śāstrebhyaḥ.
XII, I.

La façon dont Rudraṭa traite la question des *rasas*

1. Le *śloka* sur le *kāvyātmatvam* du *rasa* que le colonel Jacob introduit dans le texte d'Udbhaṭa fait certainement partie du commentaire de Pratihārendurāja, ainsi que le donne avec justesse l'édition de Nirṇayasāgara Press. Pratihārendurāja attribue à Udbhaṭa beaucoup de ses propres idées.

Digitized by Google

prouve que depuis le temps de Bharata leur théorie a été soigneusement étudiée. Rudraṭa ajoute à la liste deux nouveaux *rasas* qu'on ne trouve pas chez Bharata, à savoir, le *śānta* (le calme) et le *preyān* dans le sens d'amitié *(anyonyam prati suhṛdor vyavahāro'yam)*. Sa classification des héros et des héroïnes est moins minutieuse que chez les auteurs plus tardifs ; sur les huit différentes conditions *(avasthās)* énumérées par ces derniers Rudraṭa ne mentionne que *abhisārikā, khaṇḍitā, svādhīnapatikā* et *proṣitapatikā* (voir ch. III, p. 39). Certains de ces termes techniques diffèrent également, ainsi par exemple, il emploie *ātmīya* au lieu de *svakīya*, *prathamānurāga* au lieu de *pūrvarāga*. Parmi les pseudo-sentiments *(rasābhāsas)* il note seulement le pseudo-érotique *(śṛṅgārābhāsa)* qu'il définit comme l'attachement pour une personne qui demeure indifférente *(yatra virakte'pi jāyate raktaḥ)*. A la différence de Bharata, Rudraṭa ne se place plus au point de vue de l'acteur par excellence, il traite les sentiments comme des abstractions dont les œuvres littéraires offrent le développement.

Au point de vue des prédécesseurs de l'école *Dhvani* l'élément le plus important de la poésie, n'était pas le *rasa*, mais les figures poétiques ou d'une façon plus générale la perfection de style ou *rīti*. Ils se rendaient compte que le *rasa* ajoutait beaucoup au charme de la poésie, mais sans lui accorder toutefois la place qu'il méritait dans le système général de la poétique ; ils y voyaient plutôt un trait caractéristique de la figure *rasavat*, ou, comme Rudraṭa, un vague élément de perfection sans liên intime avec le système général.

Digitized by Google

Le mérite d'avoir harmonieusement coordonné la théorie des *rasas* avec le système général de la poétique et d'en avoir fixé la portée esthétique revient à Dhvanikāra et Ānandavardhana. La poésie comporte en réalité deux parties, l'une clairement exprimée en paroles, l'autre suggérée et que l'imagination du lecteur complète conformément aux allusions du poète. L'école *Dhvani* affirme que l'âme de la poésie réside dans cette suggestion *(vyañjanā)* qui constitue par conséquent la partie essentielle de la bonne poésie. Par là on attribuait aux mots une nouvelle fonction en dehors des deux autres, *abhidhā* (définition), et *lakṣaṇā* (induction), établies par les grammairiens. La suggestion, en tant qu'élément de l'expression verbale, fut appelée *dhvani*, ce qui veut dire littéralement résonance. La suggestion peut porter, soit sur un sujet *(vastudhvani)*, soit sur une image associée *(alaṅkāradhvani)*, soit sur un sentiment *(rasadhvani)*.

Ainsi considéré, le *rasa* est quelque chose qui n'est jamais exprimé dans la poésie mais seulement suggéré ; seuls les gens doués de sensibilité poétique et dont l'esprit garde des émotions latentes peuvent goûter les sentiments littéraires. Ce sont les déterminants, les conséquents et les accessoires que le poète décrit d'une façon directe ; quant aux *rasas*, il ne peut que les suggérer et le public ou le lecteur ne peuvent les éprouver qu'à condition d'élever leur esprit à un état supra-mondain *(alaukika)*. Ainsi la condition essentielle pour jouir des sentiments poétiques est la présence dans l'esprit d'un ensemble d'émotions latentes *(vāsanā)*, fruit de l'expérience sentimentale antérieure (soit dans la vie présente, soit dans une

Digitized by Google

existence antérieure). La faculté de jouir d'un *rasa* n'est qu'une survivance de ces impressions latentes, et c'est en quoi elle diffère des sentiments ordinaires qu'on éprouve dans la vie. C'est l'image des sentiments ordinaires allégés de leur âpreté poignante (tel le soleil entrevu à travers un verre fumé) ; et c'est pourquoi des sentiments pénibles dans la vie ordinaire deviennent une source de joie lorsqu'ils sont présentés dans une œuvre d'art. La *pratīti* ou perception du *rasa* est dans cet ordre d'idées une manifestation *(abhivyakti)* de quelque chose qui existe déjà dans l'esprit ; aussi la théorie *dhvani* du *rasa* est-elle désignée sous le nom de théorie de manifestation *(vyaktivāda)*. Sous l'effet de la *pratīti* les enveloppes qui entouraient l'esprit imprégné de *vāsanā* et qui l'empêchaient de jouir, se brisent et c'est cet état d'esprit délivré de ses enveloppes *(Bhagnāvaraṇā cit*, ainsi que l'appelle Jagannātha) qui constitue la jouissance ou l'*āsvāda* du *rasa*. Le sentiment de plaisir perd son caractère spécifiquement individuel ; il devient générique et universel *(sādhāraṇīkaraṇa)*, il est comparé à l'état de grâce inhérent à la contemplation du divin *(brahmāsvādasahodara)*.

Les différentes théories du *rasa*, de l'*alaṅkāra* et de la *rīti* qui avaient longtemps gardé chacune son existence propre, furent ainsi combinées par l'école *dhvani* dans une synthèse compréhensive. Les auteurs postérieurs n'ont eu que peu de chose à ajouter à la théorie ainsi conçue ; aussi nous bornerons-nous à rappeler brièvement l'essentiel de leurs apports.

Le *Daśarūpaka* de Dhanañjaya est un manuel

Digitized by Google

de dramaturgie à l'usage des auteurs dramatiques. Laissant de côté tout ce que Bharata enseignait sur d'autres sujets se rattachant à la représentation dramatique, l'auteur résume la doctrine de son illustre prédécesseur dans la mesure seulement où elle s'applique au drame. Le sujet avait été maintes fois revu et complété, et le petit traité sec de Dhanañjaya comporte certaines de ces innovations. Le dernier de ses quatre chapitres est consacré au *rasa*. L'auteur accepte le nombre classique de huit sentiments littéraires et refuse de considérer le Calme *(Śānta)* comme un *rasa* autonome. Il subdivise le sentiment érotique en trois genres, considérant l'*ayoga* (non-union) comme un genre à part, distinct du *viprayoga* (séparation). Dans le cas de l'*ayoga*, des obstacles extérieurs ou le destin empêchent les amants de s'unir *(pāratantrena daivād vā viprakarṣād asaṅgamaḥ)*, tandis que dans le cas du *viprayoga* ils sont séparés à la suite d'une brouille ou de l'exil en pays étranger. Les transformations mentales qu'implique la perception des différents *rasas* sont divisées en quatre catégories. Dans le sentiment érotique et le sentiment comique qui en dérive (Dhanañjaya accepte la dérivation des sentiments établie par Bharata et dont nous avons parlé plus haut) l'esprit subit un épanouissement *(vikāśa)* ; le sentiment de l'Héroïque et celui du Merveilleux lui communiquent une expansion *(vistāra)* ; sous l'effet des sentiments d'Aversion et de Terreur l'esprit éprouve un frémissement *(kṣobha)*, tandis que les sentiments de la Fureur et du Pathétique le précipitent dans la confusion *(vikṣepa)*. Ceci est un développement de l'idée de la triple transformation de l'esprit *(vikāśa, vistāra*

Digitized by Google

et *dṛuti)* mentionnée par Bhaṭṭanāyaka et citée par Abhinavagupta (*Dhvanyālokalocana*, p. 68, édition Nirṇayasagara-Press.).

Bhoja, dans son *Sarasvatīkaṇṭhābharaṇa*, n'énumère pas moins de dix *rasas* (y compris *Śānta* et *Preyas*) ; cependant dans son *Śṛṅgāraprakāśa* il considère l'Érotique comme le sentiment littéraire par excellence et consacre à l'examen de ce seul sentiment vingt-quatre chapitres sur les trente-six dont se compose son ouvrage. Mais il n'apporte rien de nouveau dans la théorie du *rasa* et l'ennui de ces descriptions trop verbeuses n'est compensé que par la richesse des citations.

Le *Kāvyaprakāśa* de Mammaṭa, ce manuel classique des études sur la poétique indienne, est le premier traité systématique qui embrasse l'ensemble du sujet et résume les différentes théories dans un exposé bref et lumineux. Il ne compte que huit *rasas* pour les drames, mais en admet un neuvième, le Calme, pour la poésie.

Le *Kāvyanuśāsana* de Hemacandra est un ouvrage de poétique générale qui n'aborde qu'incidemment le sujet du *rasa* ; fait curieux, dans son propre commentaire, il reproduit de longs passages du commentaire d'Abhinavagupta sur Bharata, mais sans jamais mentionner le nom de l'Abhinavabhāratī.

Vidyānātha dans son *Pratāparudrayaśobhuṣaṇa* a non seulement donné un traité de dramaturgie générale, mais y a joint un drame entier, *Pratāpakalyāṇa*,

Digitized by Google

qu'il a écrit pour illustrer ses théories. Ce drame est d'une platitude insipide qui n'est que trop naturelle en pareille circonstance.

Le *Bhāvaprakāśa* de Śāradātanaya et le *Rasārṇavasudhākara* de Siṅgabhupāla ne font tous deux que résumer l'encyclopédique *Śṛṅgāraprakāśa* de Bhoja, sans y rien ajouter de leur crû.

La *Rasataraṅgiṇī* de Bhānudatta et la *Rasamañjarī*, plus brève, du même auteur, sont intéressantes par leur classification particulière des sentiments poétiques. D'après Bhānudatta un *rasa* est soit *laukika* (mondain, profane) soit *alaukika* (supramondain). Parmi les *rasas alaukikas* on distingue les *svāpnikas* (songes), les *mānorathikas* (rêveries, chimères) et les *aupanāyikas* (sentiments poétiques proprement dits). D'autre part, les *rasas* sont subdivisés d'après leurs modes de manifestation : (1) en *abhimukha* résultant des *vibhāvas, anubhāvas*, etc.; (2) en *vimukha* lorsque ces derniers ne sont pas nettement différenciés *(bhāvavibhāvānubhāvānām anuktatvāt kṛṣṭāvagamaḥ)* ; (3) en *aparamukha* qui est soit : a) *alaṅkāramukha* où l'*alaṅkāra* (figures poétiques) domine le sentiment, soit b) *bhāvamukha* où c'est le *bhāva* (caractère permanent du sentiment) qui l'emporte.

Le *Sāhityadarpaṇa* de Viśvanātha Kavirāja a la réputation d'un ouvrage qui n'a d'égal que le *Kāvyaprakāśa* de Mammaṭa. Viśvanātha est un partisan convaincu de la théorie du *rasa* et définit l'œuvre poétique comme une composition dont le

Digitized by Google

rasa est l'âme *(vākyaṁ rasātmakaṁ kāvyam)*. Il distingue les sentiments poétiques des émotions ordinaires de la vie courante et insiste sur la nature supra-mondaine des déterminants, etc., du *rasa (alaukikavibhāvatvam)*. La présence d'une *vāsanā* latente dans l'esprit du public est une condition essentielle pour que le *rasa* soit ressenti *(na jāyate tadāsvādo vinā ratyādivāsanām)*; le secret du plaisir que procure un *rasa* est dans la sympathie qui s'établit entre l'auditoire et les personnages dramatiques dans la complète identification de l'un aux autres *(pramātā tadabhedena svātmānam pratipadyate)*. Viśvanātha examine la question des sentiments en entrant dans tous les détails dont nous avons déjà parlé. Mais il ne fait aucune tentative pour coordonner sa conception du *rasa*, âme de la poésie, avec la théorie du *dhvani* qu'il étudie séparément. En ceci, il était en partie justifié par le grand Abhinavagupta lui-même, qui avait catégoriquement déclaré que le *rasadhvani* était l'élément essentiel de la poésie dans lequel se résolvaient en dernière analyse le *vastudhvani* et l'*alaṅkāradhvani (rasa eva vastuta ātmā vastvalaṅkāradhvanis tu sarvathā rasam prati paryavasyate. — Dhvanyālokalocana*, p. 27).

Nous avons déjà mentionné (voir p. 54) la tentative du vichnouite Rūpa Gosvāmi, dans son *Ujjvalanīlamaṇi*, d'imprégner à la théorie des *rasas* un caractère religieux en attribuant une importance capitale au *bhaktirasa* (sentiment de dévotion) sous ses cinq aspects.

On en était venu à considérer le *rasa* comme l'âme même de la poésie, ou du moins comme l'un de ses principaux éléments constitutifs. Au XVIIe siècle,

Digitized by Google

Jagannātha Paṇḍit, dans son *Rasagaṅgādhara*, essaya de réviser à fond toute la question et en fit une critique pénétrante et bien fondée. Par son point de vue théorique il appartient à l'école *dhvani* et son interprétation de la théorie du *rasa* procède du *rasa-dhvani* dont le *rasa* est l'essence *(pañcātmake dhvanau paramaramanīyatayā rasadhvanes tadātmā rasas tāvad abhidhīyate)*. Il accepte la théorie de la manifestation d'Abhinavagupta et définit le *rasa* comme « un caractère permanent tel que la tendresse, etc., qui a pour trait particulier un état d'esprit dont les enveloppes sont brisées » *(bhagnābharaṇacidviśiṣṭo ratyādisthāyibhāvo rasaḥ)*; la perception du *rasa* consiste dans l'élimination des enveloppes de la pensée consciente ou dans la transformation de l'esprit qui assume la forme des *rasas (carvaṇā cāsya cidgatāvaraṇabhaṅgaḥ... tadākārāntaḥkaraṇavṛttir vā)*. De même qu'Abhinavagupta, Jagannātha considère la présence d'un complexe d'émotions latentes comme une condition indispensable pour la perception du *rasa (prāgabhiniviṣṭavāsanārūpo ratyādir eva rasaḥ)*. Après avoir indiqué en quoi les sentiments poétiques diffèrent des sentiments ordinaires, Jagannātha expose les huit interprétations qu'on a données de la formule de Bharata relative à l'origine du *rasa* et indique comment ces différentes interprétations se résument dans les quatre principales théories de Lollaṭa, Śaṅkuka, Bhaṭṭanāyaka et Abhinavagupta. Il admet le sentiment du Calme comme un *rasa* indépendant, mais refuse cette valeur au *vātsalya*. Son analyse des sentiments poétiques contient beaucoup d'observations subtiles. C'est ainsi, par exemple, que les termes « union » et « sépa-

Digitized by Google

ration », employés dans la description du sentiment érotique, s'appliquent, selon lui, aux cœurs plutôt qu'aux circonstances matérielles et extérieures, car un couple peut partager la même couche et se sentir en réalité séparé si le cœur n'y est pas. De même, il fait observer que la subdivision de l'Héroïque en quatre catégories, est purement conventionnelle, l'Héroïsme Généreux *(dānavīra)* et l'Héroïsme Miséricordieux *(dayāvīra)* étant en réalité compris dans l'Héroïsme du Devoir *(dharmavīra)*, puisque la générosité et la miséricorde font toutes deux partie du devoir. Et du moment qu'on se met à subdiviser le sentiment héroïque, pourquoi ne pas distinguer l'Héroïsme de la Science *(pāṇḍityavīra)*, l'Héroïsme du Pardon *(kṣamāvīra)* ou l'Héroïsme de la Force *(balavīra)*?

A l'instar des défauts et des qualités relevés dans les figures de discours par tous les auteurs de poétique traditionnelle, on en vint à signaler les défauts et les qualités dans les descriptions des *rasas*. Jagannātha énumère quelques-uns de ces défauts, tels que la répétition *(vamana)*, substitution du nom du *rasa*, à l'expressivité *(śabdavācyatvam)*, la tendance à rallumer un *rasa* déjà éteint *(vicchinnadīpanam)*, solution de continuité *(bhaṅga)*, etc. Quant aux qualités des *rasas* il en indique trois, à savoir : la douceur *(mādhurya)*, la vigueur *(ojas)* et la sérénité *(prasāda)*, termes manifestement empruntés aux descriptions traditionnelles des qualités des figures poétiques. A ces trois qualités correspondraient, selon Jagannātha, trois espèces de transformation mentale : l'attendrissement *(druti)*, l'illumination *(dīpti)* et l'épanouissement *(vikāśa)*.

Digitized by Google

Jagannātha a abordé à peu près toutes les questions qu'implique la théorie des *rasas* — l'affinité et l'incompatibilité des sentiments, leur naissance, évolution et décroissance, les pseudo-sentiments, la conjonction et le mélange des sentiments, la nature du héros et de l'héroïne, le choix ou l'élimination de certains procédés phonétiques pour l'expression de tel ou tel *rasa*, etc. — apportant dans tous ces détails un admirable sens critique, un jugement pénétrant. Aussi la portée du *Rasagaṅgādhara*, dans la mesure où cet ouvrage concerne la théorie du *rasa*, consiste-t-elle moins en une contribution originale au développement de cette théorie (qui avait déjà été élaborée dans tous ses détails par les prédécesseurs de Jagannātha) que dans un essai de révision vivifiante de l'ensemble de la question et dans une vigoureuse critique des idées stéréotypées.

La tentative de Jagannātha fut la dernière de ce genre. Tous les auteurs de poétique ultérieurs se bornent à copier servilement les ouvrages de leurs prédécesseurs. Quelques-uns se sont écartés de la théorie des *rasas* proprement dite pour se confiner dans des descriptions du sentiment érotique à l'exception de tous les autres. Ces ouvrages, tels que le *Śṛṅgārarasamaṇḍana*, *Śṛṅgārasāra* etc. n'apportent rien à l'étude des sentiments dans l'acception littéraire de ce terme et n'offrent par conséquent aucun intérêt au point de vue de la poétique.

Digitized by Google

Digitized by Google

CHAPITRE IX

Critique de la Théorie du Rasa.

Avant d'exposer les conclusions que nous voudrions présenter ici, nous croyons utile d'examiner quelques termes employés par les psychologues du sentiment et que nous avons déjà rencontrés au cours des chapitres précédents. Au point de départ de la vie affective de l'homme on trouve telles ou telles « *inclinations* » qui l'amènent à se comporter d'une certaine façon dans certaines circonstances, alors qu'un autre individu doué d'inclinations différentes se comporterait dans les mêmes circonstances d'une façon différente. Les inclinations sont ordinairement héréditaires ou acquises par une longue habitude ; elles sont toujours inconscientes. Elles sont plus faciles à constater par une autre personne que par le sujet même qui les éprouve, à moins que celui-ci ne se livre à l'analyse de son propre tempérament et de ses actes. Ces inclinations ou penchants forment, en se précisant, cette espèce d'état d'esprit (angl. *mood*, all. *Stimmung*) qui détermine en dernier lieu la nature du sentiment, et constitue ce que les auteurs des poétiques sanskrites désignent sous le nom de « caractère permanent » *(sthāyibhāva)*. C'est comme une ébauche de système se dessinant au sein des nébu-

Digitized by Google

leuses. Cet état affectif dont on entrevoit les contours, mais pas encore la forme définitive, cherche un objet sur lequel il pourra se fixer pour prendre corps. Les déterminants essentiels *(ālambanavibhāvas)* servent, pour ainsi dire, de centres d'attraction et de condensation à la vie affective de l'individu, pareils à des grains de poussière autour desquels s'accumule et prend forme l'humidité répandue dans l'atmosphère. Et de même que, dans ce dernier phénomène, ce qui importe surtout est le degré de saturation de l'atmosphère ambiante, de même plus d'un poète a célébré la bien-aimée comme l'œuvre émanée du trésor intérieur de l'amant. « Oh, femme », dit Tagore, « tu n'es pas l'œuvre du Créateur seulement, c'est l'homme qui te façonne en assemblant la beauté de son être intime. » *(Śudhu vidhātār śṛṣṭi naha, tumi nārī, puruṣa gaḍiche tore saundarya sañcāri, āpan antar ho'te.)*

De cet état d'esprit vague et indéterminé, éternel sujet des nostalgies poétiques, émerge, au seuil de la vie consciente, la *sensation* (feeling); un peu de brume humide dont elle vient de surgir enveloppe encore cette Aphrodite au moment de sa naissance, cependant que, dans la clarté de la joie et de la peine déterminées, sa nature se révèle plaisante ou haïssable *(rāga* ou *dveṣa)*. En pénétrant dans la vie consciente nous constatons que telle affection ou telle haine y remplit toute une période de la vie humaine et nous parlons alors de *passion* pour telle ou telle chose. C'est l'inclination devenue consciente d'elle-même et cherchant à se satisfaire partout où elle en trouve l'occasion. Il est possible et même habituel que l'homme soit possédé par plusieurs passions qui non

Digitized by Google

seulement se succèdent mais souvent coexistent. La vie du patriote irlandais O'Connel, alors qu'il était membre du Parlement anglais, était partagée entre un fervent amour de son pays et une profonde affection pour sa bien-aimée. Dans la vie ordinaire les différentes passions s'entrechoquent rarement; dans l'art, leur collision aboutit soit à des effets comiques (Harpagon partagé entre son avarice et son amour pour Marianne), soit à la tragédie (Rāma de l'*Uttararāmacarita* pris entre son amour pour Sītā et son devoir royal). Ces états affectifs de quelque durée ont cependant leurs points culminants lorsque l'affection atteint une extrême acuité; c'est ce qu'on appelle en terme de psychologie l'*émotion*. Un homme à l'état d'émotion ne s'arrête pas pour réfléchir ni raisonner. Sa faculté de raisonnement est, pour ainsi dire, submergée par le désir de satisfaire sa passion. Cet état aigu ne peut naturellement se prolonger; la brièveté, au même titre que l'intensité, est le trait distinctif de l'émotion. Celle-ci se produit avant que naisse la passion. Certaines émotions perdent leur première acuité et deviennent passions, d'autres s'épuisent rapidement et s'éteignent. Lorsque le champ d'action d'une passion est délimité, qu'elle se fixe sur un objet bien déterminé, tend vers un but précis, elle devient *sentiment*. C'est surtout sous cette forme définie que la passion fournit en littérature les éléments d'une œuvre d'art. Aussi longtemps que l'amour-passion demeure à l'état de vague nostalgie, il échappe à l'expression littéraire; c'est à partir du moment où il se fixe sur un être déterminé et qu'il cherche en ce dernier la réalisation suprême, que le sentiment d'amour est

Digitized by Google

vraiment né et peut être décrit par le poète.

Tous ces états d'âme représentent autant de troubles de la vie affective de l'homme ; pour étudier cette dernière, il nous faut partir d'un état de calme absolu de l'esprit, exempt de troubles et offrant un équilibre parfait de toutes ses tendances. Ceci cependant n'est qu'un état purement théorique ; en réalité, nous ignorons ce qu'est l'esprit humain en lui-même, nous ne le connaissons que par ses manifestations extérieures ; or ces manifestations ou fonctions *(vṛttis)* traduisent toujours un certain écart de l'état d'équilibre parfait. Dans ce dernier état, l'esprit ne peut rien sentir ; pour éprouver un sentiment il lui faut sortir de l'équilibre.

On a souvent cherché à classer ces différents états affectifs sous quelque nom qu'on les désigne. Descartes leur donne à tous le nom de « passion ». Selon lui, il n'y a que six passions primitives dont toutes les autres tirent leur origine. Ces six passions primitives sont l'admiration, l'amour, la haine, le désir, la joie et la tristesse. Toutes les autres sont composées de quelques-unes de ces six ou bien en sont des espèces. (*Les Passions de l'Âme*, art. 69.) L'insuffisance d'une pareille classification est trop évidente pour qu'il y ait besoin de la discuter. Le psychologue anglais Bain a essayé dans son traité (*The Emotions*, chap. III) une autre classification de ce qu'il appelle les « émotions ». Il en distingue onze catégories : amour, colère, peur, sentiment de propriété, amour de la puissance, orgueil, vanité, soif d'activité, émotion intellectuelle, émotion esthétique, émotion morale. Sur ce nombre, l'amour, la colère et la haine sont considérés comme des émotions « simples » et les deux premières de ces

Digitized by Google

trois comme les éléments dominant tout le système émotionnel. La confusion de notions sur laquelle repose cette classification saute aux yeux; en outre elle omet des catégories aussi importantes que le sentiment religieux et social. Mercier dans son *Nervous System and the Mind* a essayé de classer les sentiments en partant d'une méthode analytique et comparative et il les a divisés en six groupes :

(1) Sentiments présidant à la conservation de l'organisme physique ou mental;

(2) Sentiments présidant à la continuation de l'espèce, considérés comme simples besoins naturels, à savoir, l'émotion sexuelle sous toutes ses formes, l'affection des parents pour l'enfant, et le sentiment filial;

(3) Sentiment présidant au bien-être de la collectivité, à savoir, le patriotisme et les sentiments moraux;

(4) Sentiments présidant au bien-être d'autrui, tels que sympathie, pitié, bienveillance, etc.;

(5) Sentiments se plaçant au-dessus de la région purement utilitaire et qui ne sont ni conservateurs ni destructeurs, comme, par exemple, l'admiration, le sentiment esthétique, le sentiment religieux, etc.;

(6) Sentiments purement intellectuels, tels que conviction, foi, scepticisme.

Mercier subdivise ces groupes en classes et sous-classes analogues aux espèces et genres zoologiques et introduit ainsi dans son schéma 128 états affectifs. Ce système, outre la difficulté d'inclure tous les sentiments humains possibles dans des cadres trop rigoureusement tracés, offre un danger flagrant de répétition. Le même sentiment risque d'être

Digitized by Google

compris dans deux ou plusieurs classes, la délimitation des différents domaines manquant manifestement d'exactitude.

Le psychologue allemand Herbart et ses adeptes ont tenté une classification en s'inspirant d'un point de vue différent. Ils commencent par diviser tous les états affectifs en deux catégories principales suivant que les sentiments se distinguent les uns des autres par leur teneur ou par leur mode d'expression. Si nous comparons les états conscients de l'esprit humain à un cours d'eau nous pouvons dire que celui-ci peut être limpide ou vaseux, bleu ou gris suivant la nature du sol sur lequel il coule. De même, les sentiments peuvent varier suivant leur teneur. Ils diffèrent au point de vue qualitatif en tant qu'intellectuels, moraux, religieux, esthétique, etc., l'idée qui les inspire pouvant être celle de la vérité, de la beauté du bien ou de l'absolu. Quant à la deuxième catégorie nous pouvons dire, pour nous servir de la même métaphore, que le courant varie suivant le mouvement de l'eau qui peut être lent, rapide, stagnant, uni, creusé par des tourbillons ou rompu par des saillies du littoral. Cette catégorie comprend les émotions formelles qui diffèrent entre elles suivant l'essor imprimé à l'esprit, comme, par exemple, l'impatience, l'espoir, l'anxiété, la surprise, l'ennui, etc. Cette classification attribue la plus grande importance à la relation qui s'établit entre les idées, les perceptions, etc., et n'accorde pas assez d'attention aux états affectifs du sujet qui éprouve les sentiments.

Th. Ribot dans sa *Psychologie des Sentiments*, après avoir passé en revue tous ces essais de classi-

Digitized by Google

UNIV. OF CALIFORNIA

fication des sentiments, montre l'impossibilité d'arriver sur ce point à des résultats tant soit peu satisfaisants. Toutes ces tentatives de classification procèdent, dit-il, d'une certaine théorie de la vie affective qui repose sur un fondement purement hypothétique. De telles théories varient suivant leurs auteurs et étant empiriques ne sont jamais satisfaisantes. En outre, toutes émotions, simples ou complexes, comportent d'innombrables variétés qui diffèrent entre elles suivant l'individu, la race, l'état et le degré de civilisation ; de sorte qu'une classification ne peut être considérée comme absolument complète. C'est pourquoi Th. Ribot cherche à établir ce qu'il appelle une « filiation génétique » en relevant d'abord les instincts primitifs, simples émotions primaires, puis cherchant à établir par quel processus, conscient ou inconscient, se forment ensuite les émotions composées et dérivées. L'instinct de conservation fait naître deux émotions différentes : sous sa forme défensive il engendre la peur, sous sa forme offensive la colère avec toutes leurs conséquences. La tendance à dépenser un superflu d'activité se traduit par l'amour des aventures, du jeu, de l'œuvre esthétique. Le désir de savoir engendre la curiosité dont dérivent d'autres sentiments intellectuels d'ordre supérieur. Le sentiment de « soi » *(self-feeling, Selbstgefühl)* fait naître soit, si l'on part de la conscience de sa supériorité, le sentiment d'orgueil ; soit, en partant d'un point de vue opposé, le sentiment d'humilité. L'instinct sexuel, se combinant avec tels ou tels éléments des autres instincts, se développe en un sentiment extrêmement complexe d'amour sous tous ses aspects. Le sentiment religieux procède de l'instinct de con-

Digitized by Google

servation sous sa forme défensive de peur à laquelle viennent se joindre à un degré supérieur de raffinement divers éléments d'ordre intellectuel. Cette filiation repose sur l'hypothèse que les instincts dont dérivent les sentiments sont simples et primaires. Cependant un examen rapide montre que ces instincts sont en eux-mêmes complexes et dérivés, n'étant souvent que le développement d'autres instincts dits simples. Ainsi l'instinct de conservation et le sentiment de soi ne sont que les deux aspects d'un seul et même phénomène affectif et ne semblent traduire des sentiments divers que parce qu'ils se trouvent placés, pour ainsi dire, sous deux angles différents. En présence d'un danger matériel ce qui se révèle est l'instinct de conservation, source de peur ou de colère ; le même instinct, lorsqu'il se heurte à un danger d'ordre moral, devient sentiment de « soi », générateur de l'orgueil et de l'humilité. D'autre part, les sentiments humains, pas plus que les conceptions morales, ne peuvent être considérés comme quelque chose d'immuable dont la nature et les variétés seraient fixées une fois pour toutes. La vie émotionnelle de l'homme, de même que son existence matérielle, est un fait de civilisation, c'est-à-dire le résultat des conditions sociales du milieu et de l'époque. Le sentiment de patriotisme n'existe pas tant que les hommes ne se sont pas constitués en une unité sociale dite patrie et n'ont pas acquis la conscience de cette unité opposée à d'autres unités analogues. On pourrait en dire autant du sentiment de caste ou de classe, que ce soit l'exclusivisme brahmanique ou, à l'autre bout de l'échelle, la solidarité internationale des travailleurs. En outre, les sentiments

Digitized by Google

mêmes qui semblent avoir existé de tous temps et dans tous les coins de la terre changent singulièrement de nature sous l'effet des conditions historiques et sociales. Il arrive ainsi que le même mot recouvre des notions extrêmement diverses. Le sentiment d'amour, expression d'un instinct éternel entre tous, ne s'en modifie pas moins d'une époque de civilisation à l'autre et suivant les conventions sociales du milieu donné. Brutalité du mâle conquérant, sentiment de tendresse chevaleresque et protectrice, affection d'égal à égale, doublée d'estime confraternelle, etc., etc., autant de distinctions qui dépassent le cadre de la diversité individuelle et portent l'empreinte des différentes relations sociales. Faut-il dire qu'entre le sentiment religieux d'un primitif et celui d'un Pascal il y a bien autre chose que la différence d'homme à homme : des siècles de civilisation?

Inutile de nous étendre davantage sur cette question de sentiments en général. La présente étude étant consacrée à l'examen des sentiments tels que nous les trouvons dans les œuvres littéraires et en particulier dans la littérature dramatique, le champ de nos investigations s'en trouve nécessairement restreint.

Bien qu'une œuvre littéraire puisse être agrémentée par toutes sortes de sentiments, certains d'entre eux servent toujours de pivot central et sont par conséquent mis en relief, les sentiments subsidiaires étant réduits en quelque sorte à des fonctions décoratives. Comme la littérature dramatique représente l'individu dans la mesure où il fait partie d'un milieu social, dans ses multiples relations avec ses semblables,

Digitized by Google

les sentiments qui nous occupent ici sont nécessairement ceux dont le développement implique, par définition, l'entrée en jeu, active ou passive, de deux ou plusieurs partenaires. Les sentiments susceptibles de se développer et de s'alimenter dans la solitude sont, par conséquent, exclus de notre étude. Ainsi, par exemple, le sentiment religieux, sous sa forme abstraite se traduisant dans la méditation solitaire et la contemplation du divin, ne sert jamais de motif central à aucune œuvre dramatique. Kālidāsa introduit dans sa *Śakuntalā* le grand *ṛṣi* Kaṇva, mais il y apparaît comme un père affectueux, versé dans les usages du monde et non comme l'ermite voué à la méditation solitaire et initié à la connaissance de l'Être Suprême. De même, le sentiment purement esthétique, l'épanouissement de l'esprit à la vue du Beau ne peut pas fournir de sujet central à une œuvre dramatique.

Ainsi les sentiments dont s'inspire un drame sont essentiellement d'ordre social par leur nature même. Dans la mesure où ces sentiments se communiquent aux spectateurs ils assument un caractère de désintéressement qui les distingue des sentiments éprouvés dans la vie réelle et qui font l'objet de la psychologie proprement dite. Étant détachés de notre vie matérielle, ils ne font vibrer à chaque fois qu'une région déterminée de notre être intime sans pénétrer dans les autres. Ce fait, s'il atténue d'une part la vitalité de ces sentiments, leur communique d'autre part un charme particulier et les transforme tous en sources de jouissance.

Avant d'examiner la question de savoir pourquoi les mêmes sentiments qui sont une cause de souffrance dans la vie réelle, procurent de la joie lorsqu'ils sont

Digitized by Google

représentés dans une œuvre littéraire, disons quelques mots sur le rôle de la souffrance et de la joie dans la vie affective de l'homme. Descartes les considère comme des sentiments (ou, pour employer son terme, comme des « passions ») en soi et en fait dériver divers autres sentiments. Mais si nous essayons d'analyser la teneur de ces deux « passions » nous y trouvons tant de diversité que nous sommes amenés à les considérer plutôt comme des tonalités des sentiments que comme des sentiments proprement dits. Ils s'amalgament avec les divers sentiments et les revêtent d'une beauté particulière semblable à celle que projettent sur un paysage l'air et la lumière dont il est baigné. Le même paysage produit sur nous une impression différente suivant que nous le contemplons à la lueur dorée de l'aube, dans la lumière rutilante du midi, dans la clarté diaphane du crépuscule, sous un ciel sillonné d'éclairs ou dans le rouge embrasement de l'incendie. L'air transparent qui enveloppe les sommets des collines, l'humidité brumeuse des vallées, l'air sec du désert, chacune de ces ambiances communique aux choses un charme particulier qui ne dépend aucunement de leur nature propre. Quiconque sait goûter la magie des jeux de lumière d'un Claude Lorrain ou d'un Turner et l'ineffable douceur de l'atmosphère d'un Corot sent quelle part immense ces éléments impondérables tiennent dans l'impression de beauté qui se dégage du tableau. La joie et la souffrance exercent le même effet sur les sentiments auxquels elles se trouvent mêlées et qu'elles embellissent et rehaussent par leur présence.

La question de savoir pourquoi tels ou tels sentiments pénibles dans la vie quotidienne deviennent

Digitized by Google

source de jouissance lorsqu'ils sont représentés en littérature, offre un grand attrait pour le critique littéraire. La façon dont les sentiments sont décrits dans une œuvre littéraire diffère grandement de la façon dont ils se présentent dans la vie ordinaire. La vie humaine est un ensemble continu impliquant diverses fonctions génératrices de différents sentiments qui naissent simultanément, de sorte que l'analyse de la vie affective à chaque moment donné fait apparaître comme un faisceau de différents sentiments de puissance variée et d'aspects irréguliers. Dans la vie aucun sentiment n'est ressenti pur et sans alliage, chacun est mélangé dans une proportion plus ou moins grande. L'écrivain dans son laboratoire élimine de chaque sentiment tous les corps étrangers et le montre dans toute sa pureté, revêtu d'un éclat beaucoup plus vif que dans la vie quotidienne. La Sītā de Bhavabhūti, par exemple, nous apparaît uniquement comme épouse tendre et soumise, sans que nous voyions rien de sa dignité de reine ni de son amour maternel. De sa vie affective même un seul côté nous est révélé. Si nous voyions Duṣmanta dans un rôle de politicien astucieux, d'homme d'État circonspect, de chef d'armée calculateur usant, pour venir à bout de l'ennemi, des moyens parfois déloyaux enseignés par Kauṭilya ou assujettissant à sa loi les factions politiques afin de conserver le pouvoir absolu, il est certain que l'amant de *Śakuntalā* nous apparaîtrait sous un aspect beaucoup moins attrayant. Bien mieux, certains personnages auxquels nous ne pouvons refuser notre sympathie nous eussent peut-être semblé odieux si on nous les avait montrés sous tous les aspects de la vie réelle. Le tendre et

Digitized by Google

généreux Cārudatta du *Mṛcchakaṭika* est représenté sous un jour si favorable que le public ne peut s'empêcher de l'aimer. Dans la vie réelle nous n'aurions vu en lui qu'un gaspilleur insouciant qui a mangé son patrimoine, un époux infidèle poursuivant sans vergogne une riche courtisane et faisant fi de la réputation de sa famille et de la sienne, un père dénaturé abandonnant son enfant à la misère. Ainsi présenté le personnage aurait certainement gagné en réalisme, mais nous aurait paru plutôt répugnant. Le poète, tel un photographe paysagiste qui braque son appareil sur une seule partie du site, reproduit tel ou tel aspect de la vie susceptible de produire un effet de beauté sous le jeu des lumières et des ombres scéniques. Son intention étant de charmer le public, il tient compte de la distraction qu'une représentation plus réaliste risquerait de causer aux spectateurs. N'importe quel photographe sait qu'un paysage entier peut être extrêmement laid, tandis que telle ou telle de ses parties fixée par l'appareil semblera jolie ; de même dans l'œuvre littéraire les yeux du public sont pour ainsi dire détournés de ce qui ne concourt pas à l'impression de beauté.

L'art comme la photographie offre l'avantage de nous montrer la beauté d'un paysage sans que nous ayons à nous déranger pour observer les choses belles sur les lieux mêmes. La vue d'un étang couvert de lotus et de sveltes roseaux, les algues flottant gracieusement à la surface de l'eau telles des tresses d'ondines, le ciel vespéral penché sur l'horizon brumeux dans une caresse suprême, forment un ensemble exquis ; seulement pour en jouir il nous faut parfois suivre des routes marécageuses et impraticables,

Digitized by Google

nous confier à une barque fragile, respirer les émanations malsaines des eaux stagnantes de sorte qu'à la longue les fatigues endurées risquent de diminuer l'intensité du plaisir, sinon de nous en rendre la jouissance impossible. C'est ce qui se passe précisément dans le domaine des sentiments tels que nous les fait ressentir la vie réelle. L'étoffe de la vie intérieure de l'homme est d'une texture aux fils si étroitement enchevêtrés, qu'il lui est impossible d'y laisser pénétrer une impression nouvelle sans brouiller la trame. Lorsqu'un sentiment nouveau et puissant pénètre dans la vie de l'homme, il ébranle en lui tout un passé sentimental ; une foule de sentiments antérieurs doit s'adapter à la situation nouvelle, ou bien mourir pour faire place au terrible intrus. Tout le monde en subit l'empire, mais peu de gens ont le courage d'affronter le bouleversement qu'entraîne avec lui le nouveau venu. Le poète nous épargne cette douloureuse secousse ; il nous offre la joie de vibrer à l'appel d'un sentiment sans nous en faire éprouver le contre-coup poignant. Tel un magicien il exprime le jus des plantes exquises et, à nos lèvres assoiffées, tend la liqueur enivrante dans la coupe enchantée du drame. Il pose ses doigts inspirés sur les cordes de notre esprit et les fait vibrer à travers toute la gamme des sensations, depuis la joie délirante jusqu'à la lugubre détresse, sans que nous nous doutions que c'est sur notre cœur qu'il joue et que les personnages de la pièce, les chants, la musique, les lumières évoqués par sa baguette magique ne sont que des moyens de communion entre notre propre sensibilité et le génie qui les a créés.

Le propre de l'art est de représenter les choses de

Digitized by Google

façon à mettre en relief leur essence et leur vie intime, de dégager et de concentrer une foule d'éléments souvent trop fugitifs ou trop éparpillés dans la vie réelle pour que nous en sachions mesurer la profondeur lorsque nous les côtoyons sur notre chemin. L'artiste reproduit l'âme des choses dont nous ne faisons qu'entrevoir les formes.

Les sentiments littéraires auxquels nous participons mais que nous n'éprouvons pas comme nos propres sentiments au sens propre de ce terme, ont pour nous le double charme d'intensité quasi-réelle et de désintéressement parfait. C'est dans ce double effet que consiste le secret du poète. Il prend les sentiments humains à l'état brut, les fait passer dans les cornues et les alambics de son laboratoire, les épure au feu de son génie ; le produit n'est ni tout à fait le même ni tout à fait autre que la matière première dont il dérive. La substance a perdu son âpreté tout en gardant sa saveur enivrante. Elle nous procure une pure jouissance sans que nous cherchions à modifier, à atténuer sa nature et sans qu'elle nous accable et nous aveugle comme dans la vie réelle. Les auteurs des poétiques indiennes attribuent cette jouissance désintéressée à la qualité *sattva* des sentiments exempts des qualités *rajas* et *tamas*, suivant la conception généralement admise de la triple origine de la création issue de *sattva*, *rajas* et *tamas*, principes du bien, de la passion et de l'obscurité.

Les sentiments ainsi éveillés, bien qu'ils soient en nous, le poète peut seulement les suggérer, mais jamais les représenter sous une forme matérielle. Le sentiment est un état d'esprit, une conception subjective, une abstraction à laquelle l'art de l'au-

Digitized by Google

teur dramatique ne saurait donner une réalité tangible. Il peut seulement décrire les circonstances dans lesquelles ce sentiment est appelé à la vie, l'attitude des divers personnages sous son influence et au moment où il s'accroît ou disparaît. Les auteurs des poétiques n'ont eu à traiter que cette description des circonstances qui accompagnent un sentiment ; mais ils n'ont jamais été capables de dire ce qu'est ce sentiment. Pour eux il est *alaukika*, supra-mondain. Le poète ne fait que suggérer le sentiment et sa suggestion trouve un écho suivant la nature et la réceptivité de l'esprit qu'elle vise. D'après les auteurs des poétiques la réceptivité en question est due à la *vāsanā*. La finesse de compréhension, la faculté de réagir ne peuvent exister chez quiconque n'a pas auparavant éprouvé de sentiment analogue dans la vie réelle. Or, étant donnée la théorie hindoue de la métempsycose, cet « auparavant » peut avoir eu lieu soit dans l'existence présente soit dans quelque existence antérieure. Chaque sentiment réellement éprouvé dans la vie laisse pour ainsi dire des sillons dans l'esprit, et l'œuvre du poète, pour user d'une comparaison moderne, glisse sur ces sillons comme une aiguille de gramophone et produit la mélodie voulue.

La naissance d'un sentiment dans l'esprit d'un homme implique toujours une certaine rupture de son équilibre normal. Cette première oscillation de l'esprit a été expliquée de façon diverse, désignée tantôt comme sentiment d'étonnement, tantôt comme sentiment de sympathie et même on a avancé une théorie selon laquelle tous les sentiments littéraires, vus de près, se ramèneraient à un seul : le Sentiment

Digitized by Google

du Merveilleux ou le Sentiment Pathétique, dont tous les autres ne seraient que des dérivés. En éprouvant un sentiment on subit un véritable choc, quelque chose qui trouble la paix de l'esprit, comme à la première rencontre d'un nouveau facteur qui n'existait pas auparavant. La première impression est celle de surprise, d'étonnement en présence de ce nouveau sentiment jusqu'alors inconnu. Au début ce sentiment est vague, de sorte qu'on est à peine conscient de sa nature exacte. Survient ensuite un effort instinctif pour adapter ce nouveau facteur à notre vie intérieure. L'esprit semble s'ouvrir pour laisser passage à cet intrus, pour lui trouver une place adéquate dans son harmonie intime. C'est ce qu'on appelle réveil de sympathie ou adoucissement du cœur et dans ce sens on peut dire que tous les sentiments par leur nature même procèdent du Pathétique. La deuxième phase du développement du sentiment, la « Sympathie », a été exagérée par la théorie vichnouïte du *rasa* dont nous avons parlé plus haut.

La tentative de l'esprit pour adapter un nouveau facteur à la vie affective de l'homme peut cependant prendre d'autres formes que la douceur de la sympathie. Les conditions extérieures qui s'imposent à notre esprit sont variées, et tout aussi variée est l'activité de l'esprit qui cherche à s'y adapter. Rudraṭa distingue quatre espèces de ces transformations mentales tendant à l'adaptation, à savoir : *vikāśa* lorsque l'esprit s'épanouit comme une fleur en répandant son parfum intime ; *vistāra* lorsque l'esprit s'étend comme l'océan sous l'influence de la lune ; *kṣobha* lorsque l'esprit se contracte de douleur ; et *vikṣepa* lorsque l'esprit est secoué comme la mer qu'agite

Digitized by Google

la tempête. Le commentateur de Bharata, Bhaṭṭanāyaka, de même que plus tard Jagannātha, n'admet que trois transformations mentales de ce genre : *vikāśa*, *vistāra* et *druti* (adoucissement). Le terme *vistāra* implique chez ces auteurs une idée d'envahissement comme celui de la flamme qui s'étend sur une pièce d'étoffe sèche. Ainsi conçu l'esprit se déploie ; ou bien il se consume sous l'effet d'une excitation intense ; ou bien encore il penche à la sympathie. Les sentiments sous l'influence desquels l'esprit subit le *vikāśa* sont l'Érotique, le Sentiment du Merveilleux et celui du Comique. Le *vistāra* est déterminé par les Sentiments Héroïque et Furieux et la *druti* est l'effet du Pathétique, de la Terreur ou de l'Aversion.

Cette classification rappelle de près la tentative esquissée par J. Frappa dans son *Expression de la Physionomie Humaine* et qui consiste à faire remonter toutes les expressions émotionnelles du visage à trois fondamentales, celles de l'étonnement, de la tristesse et de la joie. Bien que son étude soit strictement limitée aux expressions extérieures des émotions, son système de dérivation ne laisse pas d'être remarquable et très clair surtout en ce qui concerne le premier et le deuxième degré de dérivation. Ainsi il fait procéder l'admiration (ce que les auteurs sanskrits appellent Sentiment du Merveilleux) de la joie et de l'étonnement ; la colère de la joie et de la douleur, parce qu'elle « tient à la fois de la douleur ressentie et de la joie de la vengeance » (cité chez G. Dumas, *Traité de Psychologie*, tome I, p. 637, Paris, 1923).

Digitized by Google

Les observations des psychologues modernes sur les effets physiologiques des différents sentiments montrent que la classification tripartite de ces derniers repose sur des données réelles. Sans entrer dans les détails subtils des effets primaires et secondaires de telle ou telle émotion (chaque sentiment étant la conséquence d'un choc émotionnel initial) bornons-nous à constater que certains sentiments exercent une influence déprimante sur l'organisme. Sous l'effet de ces sentiments la circulation et le pouls se ralentissent, la pression artérielle baisse, les sécrétions extérieures et intérieures diminuent et même certaines d'entre elles s'arrêtent complètement, on éprouve une sensation de froid dans tout le corps. D'autre part certaines sécrétions changent quant à leur composition chimique, ce qui agit à son tour sur l'activité de l'organisme entier, ainsi que l'ont montré les expériences de Cannon, Böhm, Hoffmann, etc. Parmi les sentiments que nous étudions, pareil effet est produit par les sentiments du Pathétique, de la Terreur et de l'Odieux qui ont pour noyau émotionnel la tristesse, la peur et l'aversion.

Un autre groupe d'émotions exerce par contre une influence excitante : accélération de la circulation et du pouls, hausse de la tension artérielle, sécrétions plus abondantes, sensation générale de chaleur. Cet effet n'est pas toujours agréable. Tel est le cas, par exemple, du Sentiment dit de Fureur et peut-être du Sentiment Héroïque. Les auteurs des poétiques sanskrites appellent cet état d'esprit *vistāra* tandis que les sensations agréables répondent au *vikāśa* de l'esprit.

Digitized by Google

La classification des sentiments littéraires d'après les trois catégories des transformations mentales jette quelque lumière sur la question des sentiments incompatibles dont les auteurs sanskrits parlent volontiers. Les transformations que l'esprit subit sous l'influence des divers sentiments de la même catégorie étant les mêmes, ces sentiments sont mutuellement favorables l'un à l'autre. Lorsque l'un d'entre eux donne le ton dominant du drame, les autres, grâce à un emploi judicieux, contribuent à en accroître l'effet. En règle générale les sentiments appartenant à des catégories différentes impliquent des transformations différentes de l'esprit et sont incompatibles entre eux. Mais les catégories n'étant pas séparées l'une de l'autre par des cloisons étanches certains sentiments se trouvent pris entre deux catégories. Le sentiment héroïque peut d'une part surgir du feu de la Fureur grâce à l'intervention d'un élément d'ordre intellectuel et à un léger reflux dans le développement de la Fureur; il peut d'autre part être associé à la plaisante et chaude clarté du Merveilleux. De même il arrive souvent qu'un homme secoué par des convulsions d'une colère violente, éclate soudain en pleurs sous l'effet d'un brusque revirement émotionnel. Par conséquent, tandis que certains sentiments sont nettement opposés l'un à l'autre, comme par exemple l'Héroïsme et la Terreur, pour d'autres l'antagonisme est moins certain et leur choix doit être laissé à l'ingénieuse sensibilité du poète.

Cependant l'élasticité inhérente à l'esprit humain est si grande qu'il est permis de représenter, sans choquer l'auditeur, même des sentiments opposés

Digitized by Google

par leur nature, à condition d'introduire entre les deux extrêmes des sentiments intermédiaires qui ne leur soient pas violemment contraires. De la sorte la distance le long de laquelle l'esprit doit osciller est, pour ainsi dire, jalonnée de points de repos. Le poète Bhavabhūti, un des plus fins auteurs dramatiques sanskrits, n'a pas craint de représenter dans son *Mālatīmādhava* des sentiments aussi diamétralement contraires que l'Érotique et le sentiment de l'Odieux (avec leurs deux noyaux émotionnels nettement opposés, l'affection et l'aversion) ; il a recouru pour cela à l'ingénieuse juxtaposition d'une série de sentiments intermédiaires. Il s'agit, en effet, de laisser à l'esprit le temps de briser la forme qu'il avait assumée sous l'effet d'un certain sentiment avant d'être amené à se cristalliser en une nouvelle forme. A le manier d'une façon trop brusque on n'arrive qu'à détruire le cristal parfait et on se trouve en présence d'une masse informe de sentiments, comme c'est le cas dans le *Veṇīsaṁhāra* de Nārāyaṇa Bhaṭṭa.

Chaque sentiment littéraire, tout comme les sentiments de la vie réelle, est doué d'une existence qui lui est propre et au-delà de laquelle il ne peut être prolongé. Si on essaie de transgresser cette limite, il survient un changement qui détruit l'effet du sentiment, malgré le poète. Ce changement peut se présenter sous l'une des formes suivantes :

(1) Le sentiment peut subir une transformation. Sa nature même change. Ainsi le sentiment de Terreur prolongé outre mesure devient odieux. Un objet de terreur contemplé trop longtemps perd par l'accoutumance son caractère menaçant et n'excite que

Digitized by Google

l'aversion. Nous avons déjà remarqué d'ailleurs que ces deux sentiments ont une base commune et se transforment facilement l'un dans l'autre. Un autre sentiment qui lui aussi subit facilement un changement analogue est le sentiment de Fureur. Une personne en proie à une violente colère communique au spectateur ce sentiment, mais s'il continue trop longtemps à brandir son arme et à lancer des tirades furibondes sans jamais passer à l'action, il ne nous paraîtra bientôt que ridicule ou odieux. Dans l'esprit du spectateur le sentiment de Fureur dégénère en sentiment du Comique ou en aversion.

(2) Le sentiment peut mourir de sa mort naturelle. Ainsi le sentiment du Merveilleux est éphémère par définition. Il ne s'y agit que d'un premier moment de surprise teinté de plaisir et ce moment ne peut pas être de très longue durée. Quoi que fasse le poète, le sentiment s'affaiblit. Si on le prolonge quelque peu en changeant l'objet qui l'excite, ce ne sera plus un sentiment déterminé, mais rien qu'une série de chocs émotionnels dus à des causes différentes.

(3) Un sentiment qui ne s'affaiblit ni se transforme, s'il est prolongé au-delà des limites de son existence propre, cesse d'être une source de plaisir et devient douloureux. Le sentiment Pathétique peut durer assez longtemps ; prolongé outre mesure il cesse d'exercer sur l'esprit cet effet particulier d'attendrissement qui le caractérise et cause au bout d'un certain temps une véritable souffrance. On pourrait se demander si Bhavabhūti dans son exquis *Uttararāmacarita* n'a pas par endroits dépassé cette mesure. Rāma semble s'évanouir un peu trop souvent et la longue scène dans la forêt (Acte III) devient peut-

Digitized by Google

être par trop triste vers la fin. C'est ce sentiment de mesure qui amène les auteurs grecs à ne jamais placer sous les yeux des spectateurs le suprême dénouement de leurs tragédies.

La durée naturelle des quatre sentiments du Merveilleux, de la Fureur, de la Terreur et de l'Odieux est très brève. C'est pourquoi les poètes dramatiques sanskrits n'en font qu'un usage très modéré et n'en font jamais le sentiment principal du drame. La seule pièce dont on puisse dire qu'elle est dominée par le sentiment de la Fureur est le *Veṇīsaṁhāra* de Nārāyaṇa Bhaṭṭa ; seulement l'auteur avait plutôt en vue de représenter le sentiment Héroïque qui n'a dégénéré en Fureur que grâce à la maladresse de la présentation. Le fait est que le sentiment de Fureur communique à l'esprit un choc si violent, excite à un tel point les forces vitales qu'à moins d'être subordonné à certaines limites il devient, en poésie comme dans la vie réelle, d'un effet particulièrement pernicieux.

Les sentiments de la Terreur et de l'Odieux sont aussi relativement peu usités dans le drame sanskrit. La Terreur est toujours le résultat d'un choc imprévu et celui-ci, bien entendu, ne peut être durable par définition. La contraction de l'esprit sous l'effet de la Terreur ou de l'Aversion devient positivement douloureuse si elle se prolonge trop. La Terreur morbide sous forme de « phobie » ne se trouve dans aucun drame sanskrit. Parmi les sentiments de courte durée celui du Merveilleux est d'autant plus beau qu'il est fugitif. Il est la forme littéraire d'un sentiment beaucoup plus vaste, celui du Sublime, qui est la base de toute œuvre d'art. Le sentiment du

Digitized by Google

Merveilleux est tel un arc-en-ciel, irisé de toutes les nuances du sentiment et aussi évanescent. Il est suscité par la beauté ou la grandeur de la nature, par la noblesse de l'esprit, par la force et la profondeur des sentiments, par la joie d'une rencontre inattendue, etc.; les auteurs dramatiques sanskrits y ont souvent recours, mais toujours dans des scènes de courte durée.

Les sentiments dont l'usage est le plus fréquent dans la poésie dramatique sanskrite sont l'Érotique, le Comique, l'Héroïque et le Pathétique. Le sentiment le plus durable et aussi le plus varié est l'Érotique qu'on a appelé « sentiment premier » *(ādirasa)* ou « roi des sentiments » *(rasarāj)*. Le Pathétique tient la seconde place tant par sa durée que par le nombre de variations qu'il admet. Cependant, ce que les poètes dramatiques sanskrits préfèrent n'est pas le désespoir violent et révolté des premiers moments de la souffrance, mais plutôt la douce mélancolie de la résignation. La Sītā de Bhavabhūti acceptant sans plainte, avec une noble douceur, son pénible destin, demeure à nos yeux une des plus tendres et des plus exquises images que la poésie ait créées.

Le sentiment Héroïque est, lui aussi, largement usité dans le drame sanskrit. L'expansion de l'esprit qu'implique ce sentiment est une étape indispensable et plaisante du développement de notre être intime; la joie de découvrir des ressources et des facultés qui dormaient dans notre âme est aussi vive lorsqu'elle naît d'une représentation dramatique que lorsque nous l'éprouvons dans la vie réelle.

Le Comique, bien que fréquent dans le théâtre

Digitized by Google

sanskrit (presque tous les drames comptent parmi les personnages un *vidūṣaka*, farceur professionnel) ne peut prétendre à un développement effectif. La définition de Bharata, selon laquelle le Comique serait une imitation de l'Érotique *(śṛṅgārānukṛtir yā tu sa hāsyas tu prakīrtitaḥ)*, montre à quel point de vue erroné ce sentiment était conçu par les auteurs des poétiques et par les auteurs dramatiques en général. C'est ce qui explique aussi la pauvreté, la monotonie, l'extravagance et souvent la grossière obscénité de toute la littérature comique du sanskrit.

De même que chaque sentiment se développe d'un noyau émotionnel central, chaque drame a pour centre un sentiment dominant qui est comme la pierre angulaire de l'édifice entier. L'auteur dramatique apporte le plus grand soin au développement de ce sentiment sous ces divers aspects ; pour en faire ressortir la beauté et pour donner au drame le charme de la variété le poète fait en outre un choix judicieux des sentiments auxiliaires qu'il introduit au cours de sa pièce. Cependant alors que l'histoire du sentiment principal est présentée en grande partie, sinon toute entière, les sentiments secondaires ne sont jamais décrits dans tous leurs détails ; on n'en retrace que certaines phases, juste assez pour mettre en relief le sentiment central. Ils servent d'autre part à amener une certaine détente dans l'esprit des spectateurs, qui risquerait de se lasser sous l'effet trop prolongé d'un seul et même sentiment. Brièvement esquissés ces sentiments secondaires reposent l'esprit sans jamais le distraire trop longtemps. Mais surtout ils ne sont jamais plus attrayants que le sentiment central. Sans jamais se préoccuper des trois unités clas-

Digitized by Google

siques, les auteurs dramatiques sanskrits sont toujours fidèles à une unité suprême, celle du sentiment. Ils conçoivent le drame comme un ensemble harmonieux où chaque élément tient une place déterminée, en respectant toujours la mesure qu'il lui faut observer pour sauvegarder l'harmonie de l'ensemble. Le *Veṇīsaṁhāra* offre un exemple frappant des lamentables défauts qui résultent du manque de soin apporté à la disposition des différents sentiments.

En ce qui concerne la peinture des sentiments, on observe une différence marquante entre le drame et le poème. Un drame ne représente qu'un épisode de la vie d'un personnage, alors qu'un poème en comprend le plus souvent la biographie entière, sinon l'histoire de toute une dynastie. Un poème peut retracer toute l'histoire d'un sentiment depuis ses premiers débuts parfois inconscients jusqu'à son point culminant et même jusqu'à sa disparition. Le poète dramatique par contre est obligé de ne prendre qu'un fragment de cette histoire et il en choisit naturellement la partie où le sentiment apparaît sous sa forme la plus concentrée et la plus intense. Il prend d'habitude le sentiment au moment où la vague commence à monter et omet souvent d'en présenter la décroissance. Le temps dont le poète dramatique dispose étant nécessairement limité, quelques heures à peine, il lui faut disposer son sujet de façon de lui assurer le plus de ressemblance avec la vie réelle. Sans doute, dans certains drames sanskrits, plusieurs années sont censées s'écouler entre deux actes, mais ceci est un défaut plutôt qu'une qualité. L'économie de temps explique non seulement l'étendue limitée de la peinture, mais aussi sa profondeur.

Digitized by Google

Le public n'a pas le temps de suivre un développement trop lent et trop long. C'est pourquoi les sentiments sont plus intenses dans une œuvre dramatique que dans un poème. C'est pourquoi aussi ils sont moins nombreux. Il s'agit de concentrer l'esprit des spectateurs sur un seul sentiment dominant afin de leur assurer une plénitude de jouissance plus parfaite. En lisant un poème, on a le temps de jouir à loisir des sentiments les plus divers. Aussi un poème représente-t-il ordinairement plusieurs sentiments tour à tour développés avec autant de détail que dans la vie réelle. Le drame, par contre, est un élan lyrique du poète où vibre une note unique. En somme on peut dire que dans un poème la présentation du sentiment est essentiellement extensive par comparaison avec le drame ; l'art dramatique par contre, plus limité dans le temps et l'espace, développe le sentiment en profondeur. Appelé à produire sur le spectateur un effet plus direct et plus immédiat, cet art demande au poète plus de précision dans la peinture des divers sentiments. Aussi est-ce à l'art dramatique que les auteurs sanskrits de la théorie du *rasa* l'ont surtout appliquée.

Pour exprimer les divers sentiments, le drame possède en plus de leur expression verbale la ressource d'une série de moyens plastiques — gestes, mimique, décors, costumes. La question des modes d'expression, requis par les différents genres littéraires et, dans les limites d'un seul et même genre, par les différents *rasas*, ne tient aucune place dans les poétiques sanskrites. Il n'en est pas moins certain que la nature même de chaque œuvre différente (poème ou drame) est déterminée en grande partie par les

Digitized by Google

ressources dont dispose le poète. Étayé par le geste, le sentiment mis en scène demande moins de développement que dans un poème écrit sur un sujet analogue. De nos jours nous voyons surgir un nouvel art dramatique, celui du cinématographe où la parole est définitivement supplantée par le geste. Ce genre compte déjà un grand nombre d'auteurs qui adaptent leurs œuvres aux procédés d'expression dont ils peuvent disposer en ce domaine. Ici encore le mode d'expression détermine la nature même de la production.

Plus le nombre des sentiments décrits dans un poème est grand, mieux proportionnée est leur disposition, et plus le poème ressemble à un véritable tableau de l'existence. Des sentiments ordinairement bannis du drame, comme, par exemple, le Calme, trouvent leurs places dans des poèmes tels que le *Raghuvaṁśa* et le *Mahābhārata*. Un poème épique offre ainsi une peinture parfaite de la vie où tous les sentiments se combinent harmonieusement pour aboutir à une impression finale d'équilibre et de calme.

Digitized by Google

TABLE DES MATIÈRES

PRÉFACE I

BIBLIOGRAPHIE V

INTRODUCTION.

La langue étant un moyen d'exprimer les sentiments, la critique littéraire a été amenée à analyser ces sentiments et les différents modes de leur expression. Quatre écoles différentes se dessinent vers le neuvième siècle A. D. : l'école *Alaṅkāra*, l'école *Rīti*, l'école *Rasa* et l'école *Dhvani*. — L'importance de l'analyse des sentiments. — Les points de vue de l'école *Alaṅkāra* et de l'école *Rīti*, objectifs. Les points de vue de l'école *Rasa* et de l'école *Dhvani*, subjectifs.... 1

CHAPITRE I.

LES RASAS OU SENTIMENTS LITTÉRAIRES.

Les sens du mot *rasa*. — Les sentiments littéraires : l'Érotique, le Comique, le Pathétique, le Sentiment de Fureur, l'Héroïque, le Sentiment de Terreur, le Sentiment de l'Odieux, le Sentiment du Merveilleux. — Le Sentiment du Calme et le Sentiment Affectueux. 7

CHAPITRE II.

LES BHĀVAS OU ÉLÉMENTS CONSTITUTIFS DES SENTIMENTS.

Le *Bhāva*. Un *rasa* résulte de la combinaison des (1) *sthāyibhāvas*, « caractères permanents », (2) *vibhāvas*, « déterminants », subdivisés en (a)

Digitized by Google

ālambanavibhāvas « déterminants essentiels », et (6) *uddīpanavibhāvas*, « excitants », (3) *anubhāvas*, « conséquents », y compris les *sattvajabhāvas*, « manifestations involontaires », et (4) *vyabhicāribhāvas*, « accessoires ». — Le développement d'un sentiment, l'Érotique, illustré. — *Bhāvodaya*, origine d'un *bhāva*. — *Bhāvaśānti*, apaisement d'un *bhāva*. — *Bhāvasandhi*, conjonction des sentiments. — *Bhāvaśabalatā*, complexe de sentiments. — *Bhāvābhāsas* et *Rasābhāsas*, pseudo-bhāvas et pseudo-sentiments 15

CHAPITRE III.

L'ANALYSE DES RASAS.

I. Le Sentiment Érotique analysé en i. *sambhogaśṛṅgāra*, l'érotique en réunion, ii. *vipralambhaśṛṅgāra*, l'érotique en séparation. — Le *vipralambhaśṛṅgāra* est dû à (a) *pūrvarāga*, (b) *māna*, (c) *pravāsa*, (d) *karuṇavipralambha*. — Distinction entre *karuṇavipralambha* et le *karuṇarasa*. — Comment le sentiment érotique diffère selon la nature du héros et de l'héroïne. — Subdivision de l'héroïne en (i) *svīyā* : (a) *mugdhā*, (b) *madhyā* et (c) *pragalbhā* : (1) *dhīrā*, (2) *adhīrā*, et (3) *dhīrādhīrā* : (α) *jyeṣṭhā* et (β) *kaniṣṭhā* ; (ii) *anyā* et (iii) *sādhāraṇī*. — Classification de l'héroïne selon ses *avasthās* ou rapports avec le héros : (1) *svādhīnabhartṛkā*, (2) *khaṇḍitā*, (3) *abhisārikā*, (4) *kalahāntaritā*, (5) *vipralabdhā*, (6) *proṣitabhartṛkā*, (7) *vāsakasajjā*, (8) *virahotkaṇṭhitā*. — II. Le Sentiment Comique analysé en : (1) *ātmastha* et (2) *parastha*. — Classification du rire. — III. Le Sentiment Pathétique distingué du *karuṇavipralambha*. — IV. Le Sentiment de Fureur. — V. Le Sentiment Héroïque subdivisé en (1) *dānavīra*, (2) *dharmavīra*, (3) *yuddhavīra* et (4) *dayāvīra*. — VI. Le Sentiment de Terreur. — VIII. Le Sentiment de l'Odieux. — VIII. Le Sentiment du Merveilleux..... 35

Digitized by Google

CHAPITRE IV.

Quelques Conventions au sujet des Rasas.

Les couleurs des différents sentiments et leurs divinités tutélaires 45

CHAPITRE V.

Relations mutuelles entre les Sentiments.

Le nombre des sentiments littéraires. — L'Affectueux est-il un sentiment littéraire? — Le sentiment du Calme est-il un sentiment littéraire? — La théorie de l'unité fondamentale de tous les sentiments. — Bhavabhūti les ramène tous au Pathétique. — Nārāyaṇa les ramène au sentiment du Merveilleux. — Selon Bharata les sentiments primaires sont au nombre de quatre et tous les autres en sont dérivés. — Critique de la théorie de Bharata. — La classification vichnouite des sentiments par Rūpa Gosvāmin. — L'incompatibilité des sentiments. — L'opinion de Viśvanātha, de Bhānudatta, de Jagannātha 49

CHAPITRE VI.

Quelques observations sur les Rasas.

Le *rasa* n'est pas un produit. — Il est ressenti comme une entité. — Le *rasa* n'est pas distinct de la sensation, il est la sensation même. — Il est indépendant du temps et du lieu. — Il est une sensation impersonnelle. — Pourquoi les émotions pénibles dans la vie quotidienne procurent du plaisir représentés dans le drame. 57

CHAPITRE VII.

Comment on ressent le Rasa.

La formule de Bharata sur l'origine des *rasas*. — Quelques idées philosophiques des Hindous : les différents *śarīras*, les *kośas*. — La théorie de

Digitized by Google

la migration de l'âme engainée dans le *sūkṣma-śarīra*. — Le *manas* et la *buddhi*. — L'*ahaṅkāra* — L'analyse de l'*antaḥkaraṇa*. — Le processus de cognition par l'*antaḥkaraṇa*. — Les *vāsanās* accumulées par l'*ātman* doivent être réalisées ou effacées pour atteindre le *mokṣa*. — Les différentes théories de la perception des *rasas*. — L'*Utpattivāda* (Théorie de la Génération) de Lollaṭa, *mīmāṁsaka*; l'*Anumitivāda* (Théorie de l'Inférence) de Śaṅkuka, *naiyāyika*; le *Bhuktivāda* (Théorie de la Jouissance) de Bhaṭṭanāyaka, *sāṅkhya*; le *Vyaktivāda* (Théorie de la Manifestation) d'Abhinavagupta, *vaidāntika*. 61

CHAPITRE VIII.

Le développement de la Théorie du Rasa.

Les plus anciens ouvrages sur la théorie du *rasa* ont été perdus. — Bharata, le premier des auteurs dont nous possédons l'œuvre. — Le *Nāṭyaśāstra*. Son caractère encyclopédique. — Il utilise les travaux de ses prédécesseurs. — Il porte des traces des remaniements. — Les étapes de son développement : *sūtra*, *bhāṣya*, premières *kārikās* et les *kārikās* conservées. — La théorie du *rasa* conçue par Bharata. — Bharata se place au point de vue de l'acteur. — La théorie du *rasa* chez les auteurs des Poétiques Générales : Bhāmaha, Daṇḍin, Vāmana, Udbhaṭa, Rudraṭa. — Le Dhvanikāra et Ānandavardhana adaptent la théorie du *rasa* au système général de la poétique. — Fin de la période de formation dans l'histoire de la théorie du *rasa*. — Période de la systématisation. — Dhanañjaya et Dhanika, Bhoja, Mammaṭa, Hemacandra, Vidyānātha, Śāradātanaya, Bhānudatta, Viśvanātha, Rūpa Gosvāmin. Jagannātha, dernier critique de la théorie du *rasa* qui mérite une mention 75

Digitized by Google

CHAPITRE IX.

Critique de la Théorie du Rasa.

Explication de plusieurs termes : Inclination, États d'Esprit (*Stimmung*), Sensation, Passion, Émotion, Sentiment. — Tous ces états d'âme présument un équilibre théorique de l'esprit. — Nous ne connaissons que les troubles de l'esprit, mais non l'esprit lui-même. — Les différentes classifications des états affectifs : Descartes, Bain, Mercier, Herbart et Nahlowsky, Ribot. — Les sentiments littéraires sont d'ordre social et désintéressés. — Le plaisir et la douleur sont-ils des sentiments en eux-mêmes? — Pourquoi les sentiments douloureux dans la vie quotidienne deviennent-ils une source de joie représentés dans une œuvre littéraire : (1) parce qu'on les y trouve à l'état pur, non mélangé ; l'attention des spectateurs n'est pas dissipée ; (2) parce qu'ils n'entraînent pas les inconvénients de la vie quotidienne. — Les sentiments ne peuvent qu'être suggérés. — La suggestion trouve un terrain favorable suivant la finesse d'esprit des auditeurs déterminée par la *vāsanā*. — La nature du trouble qu'on éprouve sous l'effet du sentiment. — Le premier moment est l'étonnement, le deuxième la sympathie. — Les transformations mentales inhérentes aux différents sentiments classées en quatre catégories par Rudraṭa et en trois par Bhaṭṭanāyaka. — « Expression de la Physionomie humaine » de Frappa. — La classification des sentiments d'après leurs effets physiologiques. — Examen de l'incompatibilité des sentiments. — Des sentiments mutuellement hostiles peuvent être représentés séparés par des sentiments neutres. — Prolongés outre mesure, les sentiments changent de nature : (1) transformation, (2) déclin, (3) de plaisants ils deviennent douloureux. — Les sentiments de courte durée ne peuvent pas servir de motif central à un drame. Les senti-

Digitized by Google

ments les plus usités par les auteurs dramatiques sanscrits : l'Érotique, le Comique, l'Héroïque et le Pathétique. — Faible développement du sentiment Comique dans la littérature dramatique sanscrite. — Chaque drame comporte un sentiment dominant. — Les sentiments secondaires ne sont jamais mis en relief. — Différence de représentation des sentiments dans le drame et le poème 95

Les Presses Universitaires de France — 49 boulevard St-Michel, Paris.

Digitized by Google